

Ana Paula Machado Santos

Esmaltes de Limoges e Peninsulares em Portugal da época Medieval à época Moderna

Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa sob a Orientação da
Professora Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas – Faculdade de Letras da
Universidade do Porto

Co-orientação da Dra. Veronique Notin –
Musée des Beaux-Arts de Limoges

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Departamento de Ciências e Técnicas do Património

Porto 2016

Apoio:

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Aos meus Pais,
ao Neri e à Ana

Agradecimentos

Ao Neri e à Ana pelo apoio incondicional e pelo optimismo e resiliência com que resistiram estes quatro anos.

A toda a família e amigos por todo o apoio e paciência.

À professora Lúcia Rosas pelo modo rigoroso e empenhado como orientou esta tese, mas também pelo reforço positivo constante tão necessário à sua concretização.

À Dra. Veronique Notin pela generosidade com que aceitou o desafio de co-orientar uma tese numa língua estrangeira, pelo enorme entusiasmo com que acompanhou cada “descoberta” e pelo rigor com que reviu criticamente todo o catálogo.

À Dra. Maria João Vasconcelos pelo entusiasmo com que desde o início acolheu e enquadrou institucionalmente o projecto e pela tenacidade com que assegurou as condições para o seu desenvolvimento.

À Dra. Vera Almeida Ribeiro pela generosidade com que aceitou rever esta tese e pelo rigor e empenho com que fez a revisão.

À equipa do Museu Nacional de Soares dos Reis em geral pelo apoio e estímulo, aos Drs. Elisa Soares, Fátima Pimenta, Margarida Correia e José Manuel Costa Reis em particular, pelo companheirismo e manutenção de um espaço de troca de ideias, com maior alcance neste trabalho que o que os próprios terão porventura consciência.

Aos Drs. Anísio Franco, Celina Bastos, Luísa Penalva, Maria João Vilhena de Carvalho e Luís Montalvão Machado do Museu Nacional de Arte Antiga e aos Professores Ana Cristina Correia de Sousa e Nuno Resende da Faculdade de Letras da Universidade do Porto pelo entusiasmo, pela disponibilidade constante para responder às muitas questões e pedidos e pela partilha generosa de informação, bibliografia, experiências...

Ao Laboratório José de Figueiredo, em especial à Dra. Gabriela Carvalho, à Dra. Belmira Maduro e à Dra. Paula Monteiro, mas também ao Professor António Candeias, pelo empenho com que sustentaram a concretização das propostas apresentadas, designadamente para a análise dos materiais associados ao tríptico de Évora.

Ao Professor Rui Morais e ao Dr. Jeremy Warren por, de diferentes modos, me convencerem da pertinência deste estudo.

À Dra. Suzanne Higgott pela enorme generosidade na partilha de contactos, informação e bibliografia e pelo apoio constante e empenhado.

À Dra. Monique Blanc e à Eng. Isabelle Biron pela colaboração e apoio na candidatura ao programa transnacional Eu-Artech e depois disso, ao longo dos últimos sete anos respondendo a muitos pedidos de informação e contactos.

Ao arquitecto Jordão Felgueiras pela disponibilidade e amizade com que sempre respondeu aos múltiplos pedidos de informação e bibliografia e me foi alertando para peças em circulação no mercado.

À Dra. Elisa Cerveira pelo apoio com a aplicação *End Note*.

Aos responsáveis das muitas instituições que visitei e que me acolheram sem reservas e/ou se empenharam no fornecimento de todos os elementos necessários à pesquisa: Doutora Fátima Eusébio e Dra. Teresa Silva do Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu e do Tesouro da Sé de Viseu; Dr. Manuel Graça e Dra. Alexandra Pacheco do Museu de Alberto Sampaio; Dr. Paulo Vieira de Castro da Sociedade Martins Sarmento; Dra. Maria Helena Trindade do Museu Nogueira da Silva; Drs. José Alberto Ribeiro e Maria Teresa Maranhas do Palácio Nacional da Ajuda; Dr. Luis Raposo do Museu do Nacional de Arqueologia; Dra. Ana Alcoforado e Drs. Fernanda Alves e Pedro Ferrão do Museu Nacional de Machado de Castro; Drs. António Alegria e Maria do Céu Grilo do Museu de Évora; Dra. Teresa Pais do Museu da Quinta das Cruzes; Dra. Ana Margarida Araújo Camacho da Casa-Museu Frederico de Freitas; Dra. Maria Bruges Mayer da Casa-Museu Medeiros e Almeida; Dras. Ana Anjos Mântua e Teodora Marques da Casa Museu Anastácio Gonçalves; Engenheira Paula Aleixo e Dra. Armanda Canhota do Museu da Santa Casa da Misericórdia do Porto; Dr. Ricardo Rodrigues do Museu Municipal de Viana do Castelo; Dra. Maria de Jesus Monge do Museu e Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa; Dr. Vieira Duque da Fundação Dionísio Pinheiro e Alice Cardoso Pinheiro; Eng. Tiago Patrício Gouveia e Dna. Elisabete Rodrigues do Museu do Caramulo; Dra. Gabriela Cordeiro do Palácio Nacional de Mafra; Dr. Alexandre Salgueiro do Museu do Patriarcado - Mosteiro de São Vicente de Fora; Sr. Padre Armando Dias e Dna. Alexandrina da Sé de Viana do Castelo; Dra. Ana Maria Calvão do Tesouro-Museu da Sé Catedral do Porto; Dra. Fernanda Barbosa do Tesouro Museu da Sé de Braga; Dr. Álvaro Moreira do Museu Municipal Abade de Pedrosa; Dr. Nuno Pereira Martins da Sé Patriarcal de Lisboa; Sociedade Martins Sarmento; Escola Prática de Engenharia de Tancos; James Sutton do Victoria & Albert Museum Archive; Shari T. Kenfield do Department of Art &

Archaeology Princeton University; Henrique Campusanos Ruiz do Museo Diocesano de Santillana Del Mar; Dra. Veronique Notin e Dr. Alain-Charles Dionnet do Musée des Beaux-Arts de Limoges, Centre de documentation sur l'émail; Raphaëlle Drouhin do Musée des beaux-arts et Musée historique et archéologique de l'Orléanais; Professor Doutor Adriano Moreira e Professor Doutor Miguel Telles Antunes da Academia das Ciências de Lisboa.

Aos investigadores e coleccionadores a quem dirigi pedidos de informação e que prontamente me responderam: Dra. Marie-Cécile Bardoze e Elisabeth Antoine (Département des Objets d'art Musée du Louvre); Kirstin Kennedy (Victoria & Albert Museum); Dr. Henry D. Schilb (Index of Christian Arts); Dra. Erika Speel; Dra. Juanita Navarro; Dra. Maria Antónia Athaide (Direcção Geral do Património Cultural); Doutor Mário Barroca (Faculdade de Letras da Universidade do Porto); Dra. Manuela Alcântara; Doutor Hugo Crespo (CHAM Universidade Nova de Lisboa); Doutor João José Loureiro; Dr. Anísio Saraiva Universidade Católica Portuguesa; Doutor Bertrand Bergbauer; Dr. Michael Riddick; Doutora Carla Varela Fernandes (Universidade Nova de Lisboa); Dra. Julia Marciari-Alexander (Walters Art Museum); Professora Josepha Gallego Lorenzo (Universidad de León); Professor Doutor Gerardo Boto Varela (Facultat de Lletres - Universitat de Girona); Dr. Manuel Tomé (Unidade de Planeamento, Assessoria Técnica e Documentação da Polícia Judiciária); Dr. Miguel Ángel González García (Cabildo Catedral de Ourense); Dra. Hélia Martins (Fundação Ciência e Tecnologia); Monsenhor José Fernandes Vieira (Diocese de Viseu e Jornal da Beira); Sra. Dna. Joana Segurado; Dr. Paulo Russell-Pinto.

Devo ainda salientar o apoio da Fundação Ciência e Tecnologia através do subsídio de propinas concedido no âmbito do Protocolo de Colaboração celebrado em 4 de Abril de 2011 entre esse organismo e o hoje extinto Instituto dos Museus e da Conservação.

Resumo

Esta tese tem como propósito final o estudo de objectos em esmalte existentes nas colecções públicas, ou patentes ao público, em Portugal.

Tem como ponto de partida a análise de uma amostra selectiva de objectos em cobre e em prata com esmalte aplicado, produzidos nas três técnicas com mais ampla recepção em Portugal durante a época Medieval e a época Moderna, a saber, o esmalte *champlevé* ao longo dos séculos XII-XIII, o esmalte translúcido sobre prata a partir do século XIV e o esmalte pintado do final do século XV aos meados do século XVII.

O estudo incide especificamente nos objectos produzidos em França, na região de Limoges, e em diferentes regiões da Península Ibérica.

Pretende-se contribuir com isto para a inclusão das peças em esmalte existentes em Portugal num quadro de investigação internacional que há muito se delineou, encontrando-se num estágio avançado e do qual essas peças estão praticamente ausentes, não por falta de relevância, mas por desconhecimento generalizado quanto à sua existência.

O estudo visa ainda proporcionar um olhar diferente, quer sobre os objectos, quer sobre a documentação, focado na aplicação do esmalte, nas suas diacronias próprias e nas suas especificidades de fabrico.

Entende-se que esse processo de reconhecimento e filiação dos objectos contribui para o conhecimento das práticas de produção e dinâmicas de circulação e recepção de materiais, objectos e artífices, devendo por isso inserir-se numa linha de revisão das grelhas de classificação da torêutica e da ourivesaria em Portugal.

A estrutura geral da tese distingue três blocos, correspondentes às três técnicas de fabrico, preponderantes no período cronológico em estudo: esmalte *champlevé*, esmalte translúcido e esmalte pintado. Em cada bloco a abordagem faz-se em dois registos complementares: documentação e materialidade. A primeira partindo da análise de uma amostra documental que se considera poder proporcionar uma visão geral da recepção deste tipo de objectos à época da sua produção, a segunda da catalogação analítica de uma amostra constituída por cento e sessenta e nove peças, existentes em colecções públicas em território nacional.

A amostra de documentação em estudo cinge-se genericamente à documentação publicada, produzida pelas sés catedrais e colegiadas de Braga, Guimarães, Porto e Coimbra e inventários, róis de bens e testamentos eclesiásticos e áulicos.

Propõe-se ainda um olhar mais alargado sobre a recepção e coleccionismo desta categoria de objectos em Portugal, ao longo dos séculos XIX e XX, imprescindível à boa compreensão do universo de peças subsistente.

A catalogação genérica das peças, acompanhada de paralelos e peças de referência para comparação, faz-se em volume anexo.

Abstract

This thesis has as its ultimate purpose the study of enamel objects existing in public collections - or available to the public - in Portugal.

It takes as its starting point the analysis of a selective sample of objects in copper and silver with applied enamel, produced in the three techniques with broader reception in Portugal during the Medieval era and the Modern era, namely the *champlevé* enamel over the XII-XIII centuries, the translucent enamel on silver from the fourteenth century and painted enamel from late fifteenth century to the mid-seventeenth century.

The study focuses specifically on the objects produced in France, in the region of Limoges, and in different regions of the Iberian Peninsula.

It is intended to contribute to the inclusion of the enamel objects existing in Portugal in the international research framework that has been established for long, and from which these objects are virtually absent, not by lack of relevance, but due to the general lack of knowledge of its existence.

The study aims to provide a different look, either on objects or on the documentation, focused on the enamel, in his own diachronies and its specific manufacturing systems.

It is understood that this process of recognition and affiliation of objects contributes to the knowledge of the production practices, circulation dynamics and reception of materials, objects and craftsmen and should therefore enter into a revision line of the metal work, goldsmith and jewelry studies in Portugal.

The general structure of the thesis distinguishes three blocks, corresponding to the three manufacturing techniques, prevalent in the chronological period under study: *champlevé* enamel, translucent enamel and painted enamel. In each block the approach is made in two complementary records: documentation and materiality. The first based on an analysis of a selected sample of documents that has been considered able to provide an overview of the reception of this type of objects at the time of its production. The second one of analytical catalog of a sample of one hundred sixty-eight objects in public collections all over the country.

The sources used are mostly found in the published documentation produced by the cathedrals and *colegiadas* of Braga, Guimarães, Porto and Coimbra and inventories, lists of goods and also ecclesiastics and royal wills.

The thesis also proposes a broader look at the reception and collecting of this category

of objects in Portugal, throughout the nineteenth and twentieth centuries, essential to a proper understanding of the universe of subsisting objects.

The generic cataloging of the objects, accompanied by parallel and reference objects for comparison is supplied in an attached volume.

Índice

Agradecimentos	V
Resumo	IX
Índice	XIII
Abreviaturas	XV
Vocabulário técnico.....	XVII
Introdução.....	1
Organização e estrutura	11
CAPÍTULO I	17
O esmalte francês e peninsular na historiografia da Arte	19
Uma mobilização geral para os esmaltes	25
O esmalte na historiografia da Arte em Portugal.....	42
Os primeiros cem anos	42
De 1980 aos nossos dias	66
O esmalte em Portugal. O olhar dos viajantes.....	70
Conclusões.....	76
CAPÍTULO II.....	77
Esmaltes em Portugal na época Medieval Documentos e objectos – o caso português.....	79
Considerações prévias	79
A Historiografia francesa.....	80
Esmaltes de Limoges e peninsulares – produção e difusão na Europa e em Portugal.	83
Caracterização geral do fenómeno.....	83
A tese dos centros de produção peninsulares.....	87
A difusão da Opus lemovicense na Europa, um fenómeno de mercado?	92
Os meios de difusão da “Opus lemovicense” identificados pela historiografia atual	93

A difusão da Opus lemovicense em Portugal	95
Os Documentos	100
Portugal e Espanha. Benefícios de um estudo comparativo	101
A Documentação em Espanha	104
A documentação em Portugal, uma precocidade surpreendente	109
Catálogo analítico	132
CAPÍTULO III	179
O Esmalte translúcido nas colecções portuguesas	181
Nota prévia	181
Os Documentos	186
A heráldica nos esmaltes medievais	213
Catálogo Analítico	221
Um grupo de peças com esmaltes peculiares	254
CAPÍTULO IV	269
O esmalte pintado	271
O ofício de pintar em esmalte, um olhar breve sobre o seu estatuto	280
A recepção do esmalte pintado em Portugal nos séculos XVI e XVII	283
A recepção tardia	289
Catálogo Analítico	290
O esmalte pintado a partir de 1600	358
CAPÍTULO V	369
Os esmaltes e o coleccionismo em Portugal	371
A exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola	371
Os esmaltes da Casa Palmela	379
A colecção de D. Fernando II	385
O coleccionismo ao longo do século XX	398
O século XIX – pastiche, contrafacção e revivalismo	407
Considerações finais	411
FONTES E BIBLIOGRAFIA	427

Abreviaturas

BNP - Bibliothèque nationale de Paris
CMAG – Casa Museu Anastácio Gonçalves
CMFF – Casa Museu Frederico de Freitas
CNRS - Centre national de Recherche Scientifique
CTHS - Comité des travaux historiques et scientifiques
C2RMF - Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France
ICOM - International Council of Museums
INHA - Institut national d'Histoire de l'Art
MAD – Musée des Arts Décoratifs, Paris
MAS – Museu de Alberto Sampaio
MBAL – Musée des Beaux-Arts de Limoges
ME – Museu de Évora
MNA – Museu Nacional de Arqueologia
MNAA – Museu Nacional de Machado de Castro
MNMC – Museu Nacional de Arte Antiga
MNSR – Museu Nacional de Soares dos Reis
MQC – Museu da Quinta das Cruzes
PDVV – Paço Ducal de Vila Viçosa
SMS – Sociedade Martins Sarmiento
V&A – Victoria & Albert Museum, Londres

Vocabulário técnico

Esmalte *cloisonné* – técnica de aplicação de esmalte sobre um suporte metálico que consiste na fixação por solda a esse suporte de elementos metálicos (lâminas ou arame) que formam compartimentos ou alvéolos nos quais é depositado o esmalte em pasta para ser depois cozido

Esmalte *champlevé* – técnica tradicionalmente enquadrada entre as técnicas de ourivesaria, de aplicação de esmalte sobre um suporte, geralmente de cobre, que consiste na criação de cavidades escavadas na superfície metálica seguindo um determinado desenho previamente apontado. Nessas cavidades é colocado o esmalte em pó que, uma vez levado ao fogo, se fixa no suporte. A superfície é depois uniformizada por polimento e o suporte metálico dourado. O esmalte utilizado nesta técnica é de um modo geral opaco.

Esmalte *basse-taille* – técnica tradicionalmente enquadrada entre as técnicas de ourivesaria, de aplicação de esmalte sobre um suporte, geralmente de ouro ou prata, trabalhado em baixo relevo (cinzelado, gravado ou guilhochado) e sobre o qual é aplicado esmalte translúcido que, levado ao fogo, adere ao suporte.

Esmalte *ronde-bosse* – técnica tradicionalmente enquadrada entre as técnicas de ourivesaria e joalheria de aplicação de esmalte sobre elementos tridimensionais em ouro ou prata que consiste em cobrir completamente a superfície levemente escavada com esmalte em pasta que, uma vez levado ao fogo, adere por completo ao metal. O esmalte utilizado nesta técnica pode ser opaco ou translúcido.

Esmalte pintado – técnica de pintura sobre suporte de cobre que requer a preparação prévia de uma placa tornando-a levemente convexa, e coberta com um fundente em ambos os lados para efeito de isolamento do metal. Depois dessa primeira cozedura é aplicada a pintura, em camadas, com recurso a uma espátula. Cada camada corresponde a uma cor e cada cor requer uma cozedura. Nesta técnica é usado esmalte opaco e esmalte translúcido.

Paillon – técnica associada ao esmalte pintado que consiste na aplicação de esmalte translúcido sobre uma fina folha de ouro ou prata fixa ao suporte que se destina a tornar mais luminosas as cores.

Nielo (também designado nigela) - liga metálica de cor negra composta por enxofre, cobre, prata e por vezes chumbo.

Introdução

A opção pelo tema da presente tese resulta de uma espécie de acaso feliz ocorrido no curso da nossa prática profissional enquanto técnica de museus que se relaciona com a gestão da secção designada “Diversos”, do Museu Nacional de Soares dos Reis, na qual foi cadastrada uma série de vinte e seis placas de esmalte pintado, com representações de cenas da Paixão de Cristo segundo a série de gravuras denominada “*Pequena Paixão*” de Albrecht Dürer.

O contacto com esse conjunto e a necessidade de responder consistentemente a uma solicitação de informação mais exigente sobre o mesmo, num momento em que a sua autenticidade era posta em causa por especialistas no estudo do esmalte pintado e a prova da sua genuinidade podia constituir referência para a classificação de conjuntos seus congéneres, impulsionou um trabalho de pesquisa que veio a revelar-se aliciante e enriquecedor.

A série de vinte e seis placas, outrora organizada num pequeno retábulo ou frontal de altar, pode considerar-se entre as peças fundadoras da colecção do Museu Soares dos Reis. É proveniente do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e chegou a esse Museu, então designado Museu Portuense, em 1834, na sequência do processo de extinção dos conventos. Permaneceu longos anos em exposição permanente, ao longo dos quais foi sendo objecto de estudos pontuais a que corresponderam diferentes atribuições de autoria, mantendo-se relativamente estável a datação da primeira metade do século XVI.

A partir de 1934 a série foi divulgada internacionalmente e começou a ser regularmente citada como paralelo de outras séries europeias, sem que porém essa atenção lhe granjeasse um estudo mais aprofundado.

A partir sobretudo de 2002, graças a estudos da composição química do vidro do ponto de vista histórico e, por extrapolação, dos esmaltes pintados sobre cobre, começou a ser questionada e revista a datação de grande parte das peças desta categoria em colecções públicas europeias e americanas, na sua maioria adquiridas a partir de meados do século XIX, concluindo-se que parte significativa dos mesmos resultava da produção oitocentista de cópias e falsos. Implicando que grandes museus de referência tivessem vindo ao longo dos anos a adquirir, exhibir e catalogar como medievais e renascentistas peças produzidas no século XIX.

No contexto dessa polémica foi, por extensão, questionada a autenticidade da série do Museu Soares dos Reis, nomeadamente numa conferência proferida por Jeremy Warren, conservador na Wallace Collection, no âmbito de um colóquio internacional sobre esmaltes realizado nessa instituição em Outubro de 2002.

A série do Museu Soares dos Reis reunia condições históricas para naturalmente se excluir do universo de objectos produzidos no século XIX, mas, subitamente, todas as convicções e “dados adquiridos” quanto ao seu percurso, datação e origem de fabrico pareciam carecer de consistência e de fundamento, dada a natureza superficial dos estudos que sobre ela se haviam debruçado.

Tornava-se pois evidente a necessidade de um estudo aprofundado que, perante o avanço dos métodos de análise científica, não poderia continuar a sustentar-se unicamente na comparação formal. A necessidade de avançar com a pesquisa foi um estímulo decisivo para abraçarmos o tema e para lhe darmos alguma prioridade entre a extensa lista de objectos carentes de estudo e documentação que uma secção de “Diversos” nos propunha.

A percepção de que esse estudo de uma tipologia de peças, que julgávamos escassa em território nacional, se rodeava de especificidades que a historiografia da arte em Portugal não abrangia, levou-nos a encetar contactos com museus franceses, contactos esses que se multiplicaram numa progressão inesperada. O interesse manifestado pelos conservadores e técnicos de outros museus, nomeadamente Monique Blanc do Musée des Arts Decoratifs, Isabelle Biron do Laboratoire du Carroussel do Louvre e Suzanne Higgott da Wallace Collection, foi decisivo para a introdução desta série numa rede internacional de investigação multidisciplinar sobre o vidro e o esmalte.

A circunstância de, quer o Musée des Arts Decoratifs quer a Wallace Collection, estarem então a preparar os catálogos *raisonné* das respectivas colecções de esmaltes e a premência dos estudos que permitissem fazer a destriça das produções originais das do século XIX, gerou uma conjuntura propícia ao estudo tecnológico de várias das peças conhecidas, às quais foi associada a série do Museu Soares dos Reis.

Com o avanço do estudo tecnológico foi-se tornando cada vez mais evidente a carência de um estudo atento do enquadramento histórico e artístico destas peças no contexto nacional, cuja especificidade sem dúvida contribui para o conhecimento transversal do fenómeno de difusão dos esmaltes produzidos nesta época em vários pontos da Europa, com incidência mais documentada em França, na região de Limoges.

Essa começou por ser a proposta inicial deste estudo. Todavia, logo numa fase preliminar de reconhecimento verificámos, não sem alguma surpresa, que existe, em território nacional, um número de peças, directamente relacionadas ou afins, muito significativo. Isto é, peças em esmalte *champlevé* e peças em esmalte pintado sobre cobre das tipologias tradicionalmente atribuídas a produção limusina. Verificamos também que não estava feito qualquer estudo de levantamento de carácter mais geral e que a abordagem das peças em particular fora esporádica e inserida em estudos de síntese sobre a época medieval, sobre o Renascimento ou sobre temáticas como os Descobrimentos, nunca nos estudos sobre metais trabalhados (enquadramento possível para os esmaltes *champlevé* e translúcido), ou sobre pintura (no caso do esmalte pintado).

A produção de conhecimento actualizado e a divulgação das colecções públicas e das peças que nelas podem constituir-se como referência, está directamente relacionada com a progressão do conhecimento de outras colecções de menor dimensão, com a formação das colecções privadas e com o mercado de arte e antiguidades, numa relação de reciprocidade que vem de longa data.

Claro que a natureza algo ambígua destas peças e o carácter avulso e fragmentário com que por vezes chegam às colecções em Portugal, situa-as numa espécie de limbo de classificação do qual saem para integrar secções designadas “Vária” ou “Diversos” ou mesmo “Etnografia”, na ausência de uma grande categoria em que possam ombrear com outras secções como os “Objets d’Art” franceses. Raros são os casos como o do Museu Nacional de Arte Antiga, cuja colecção de esmaltes começou a formar-se em 1913, abrindo uma secção própria no inventário, destinada desde logo a acolher as várias aquisições feitas nas décadas seguintes.

Mas a escassa divulgação da série do Museu Soares dos Reis, ou do tríptico de Dom Frei Manuel do Cenáculo do Museu de Évora, por exemplo, não foi com certeza alheia à indiferença generalizada que progressivamente se instalou noutras colecções relativamente a esta categoria de objectos. Das muitas peças com que tomámos contacto no processo de levantamento, verificámos que parte importante se encontrava em reserva, ou em exposição mas destituída de informação básica de identificação.

Alguma ambiguidade intrínseca das técnicas e materiais e a falta de publicações de referência, associada nalguns casos a descaracterização física por degradação do esmalte induziu a sua inventariação nas categorias mais díspares, onde por vezes se

quedam perdidas e de onde nem sempre foi fácil resgata-las dadas as dificuldades de reconhecimento.

Como consequência, parte destas peças raramente é solicitada para exposições temporárias estando por isso arredada dos estudos que estas propiciam nos respectivos catálogos, do confronto entre peças congéneres ou afins e de inserção nas diversas linhas de investigação que as poderiam tocar.

A omissão das peças em esmalte dos estudos mais recentes específicos sobre metais, ourivesaria, vidros (ou quaisquer outros) publicados em Portugal, salvo algumas honrosas excepções, faz com que muitas peças continuem classificadas de acordo com uma grelha oitocentista de leitura, redutora e obsoleta e obsta até a que se tire o devido partido da presença da técnica de esmalte, no trabalho dos metais nobres e não nobres, como elemento com um contributo relevante para temas de carácter mais transversal, relacionados com processos de fabrico, dinâmicas de organização interna das oficinas de latoeiro ou de ourives do cobre, de ourives do ouro e da prata, circulação de artífices, de perícia técnica ou de modelos e fontes iconográficas.

No limite, a ausência de estudo e documentação, associada à permanente (e a todos os títulos lamentável) indigência dos museus portugueses, permitiu a dispersão sem notícia de um núcleo de peças único, reunido em Roma no século XVIII e trazido para Portugal, talvez ainda no final desse século, inserido numa das mais importantes colecções privadas portuguesas.

A consciência que fomos criando destas circunstâncias levou-nos a rever o propósito inicial do estudo. A ideia de um levantamento prévio de carácter geral foi-se evidenciando, mais como uma necessidade metodológica do que como uma simples opção de trabalho. Ponderámos então alargar o âmbito do estudo à inventariação e classificação dos objectos identificados em Portugal em colecções públicas, ou privadas mas com visibilidade pública, em Portugal.

O âmbito cronológico das peças em estudo, inicialmente focado na produção dos séculos XVI e XVII em esmalte pintado sobre cobre, foi também revisto perante o alargamento do universo em número e qualidade que o levantamento revelou. Peças em cobre, dos séculos XII a XV, total ou parcialmente esmaltadas na técnica *champlevé* e peças em prata com aplicações de esmalte translúcido foram ganhando o seu espaço ao longo do processo, à medida que se foi acentuando a percepção de que sobre elas pouco

se havia estudado e escrito e que, sem ao menos um reconhecimento das existências, não tínhamos “fundações” em que assentasse o estudo do esmalte pintado. Por sua vez as técnicas medievais foram-nos confrontando com questões novas, relacionadas com a eventual origem de produção, que inicialmente, sob o escopo do esmalte pintado, limitáramos às oficinas da região de Limoges, mas que com os esmaltes medievais se alarga a outras possibilidades, designadamente Espanha. Progressivamente fomos tomando consciência de que, sob a categoria de esmalte aplicado sobre metais se incluem objectos de distintas categorias técnicas, mas que, qualquer que seja a técnica usada, esta implica competências técnicas específicas que transcendem as do trabalho do metal, e requer um domínio das artes do fogo que pouco tem que ver com o que é exigido aos artífices e artistas dos metais trabalhados. O domínio da tecnologia da esmaltagem sobre metal parece ter sido muito menos generalizada que a dos metais trabalhados em geral e tudo indica que ao longo da época medieval tenha sido limitada geograficamente a um número relativamente reduzido de centros produtores na Europa cristã e na Europa muçulmana.

É a especificidade do domínio de uma tecnologia do fogo que une artes aparentemente tão distintas como o esmalte *champlevé* e translúcido ao esmalte pintado, as duas primeiras muito mais próximas da escultura e dos metais trabalhados (pelo tratamento do suporte), a última próxima da pintura, mas todas requerendo o conhecimento profundo do comportamento dos óxidos e da matéria vítrea com o fogo.

O esmalte tem com a cerâmica e o vidro uma espécie de território disciplinar partilhado que se materializa hoje em linhas de investigação na História e na História da Arte, mas também na Química e na Física. No século XVI terá provavelmente correspondido a uma partilha (ou disputa?) de artistas, clientelas e mercados. Adivinhamos aí um grande potencial de estudo que contribuirá para o conhecimento mais amplo da dinâmica interna e inter-relacional das oficinas, mas também dos mercados e mesmo do coleccionismo, privámo-nos porém de explorar esse território por se tratar de uma “expedição” muito mais longa que o que o âmbito deste trabalho se pode permitir.

O âmbito da tese definiu-se portanto a partir da tomada de consciência de uma unidade constituída pelos objectos em metal com esmalte aplicado produzido em determinadas regiões da Europa ao longo de mais de cinco séculos. De entre essas produções elegeram-se naturalmente e por si aquelas de que se encontra vestígio em

Portugal, excluindo-se por exemplo a produção do Reno e Mosa, as produções do mundo muçulmano (com vestígio ténue na documentação) e em parte também as produções italianas dos séculos XIV e XV, com presença pontual. Não foi descurada a possibilidade de serem dessa origem algumas peças de ourivesaria com esmalte do primeiro quartel do século XVI que abordámos com particular interesse. O âmbito cronológico foi definido pelo período de produção do esmalte *champlevé* limusino, afinal aquele de que encontramos vestígios documentais mais concludentes e testemunho material. A percepção de que a documentação portuguesa e a materialidade subsistente apontam sobretudo para as produções francesa e peninsular desenha em certa medida um limite cronológico directamente relacionado como esmalte pintado sobre cobre produzido quase exclusivamente na região limusina, de que encontramos amplo (mas não inequívoco) testemunho em Portugal. Essa produção conheceu o seu apogeu ao longo do século XVI e entrou em decadência em meados do século XVII, quando o ofício parece começar a dar sinais de estagnação, processo geralmente associado à epidemia de peste que em 1630-31 devastou grande parte da população da vila de Limoges. No período subsequente, a produção diversificou-se em tipologias de carácter utilitário e já não de aparato, denunciando a necessidade de procura novos mercados. Embora a qualidade técnica se tenha mantido, a qualidade artística parece ter-se reduzido na satisfação de um gosto menos ilustrado e com exigências diferentes das que marcaram a encomenda da corte na centúria anterior.

Em nosso entender, só a leitura da unidade formada por esses vários momentos da produção de peças em esmalte cria condições para o conhecimento da sua recepção em Portugal e também de dinâmicas de circulação de peças, artistas, modelos e processos de fabrico.

No processo não podemos perder de vista a problemática do desconhecimento do percurso de muitas das peças até integrarem as colecções onde hoje se encontram. A imensa profusão de objectos em esmalte no mercado coleccionista europeu da segunda metade do século XIX até sensivelmente aos anos cinquenta do século XX, trouxe para as colecções portuguesas um número muito elevado de objectos descontextualizados, o que levanta problemas insolúveis ao reconhecimento efectivo de uma dinâmica de recepção e gosto específica do período correspondente ao de produção das peças.

O coleccionismo entre a segunda metade do século XIX e o final da primeira metade do século XX acabou por ser mais uma frente de pesquisa que se impôs

naturalmente nesta tese por razões essencialmente metodológicas. Porém, conforme fomos avançando, foi-se tornando evidente a impossibilidade de um estudo dessa natureza, dado o ponto em que se encontra o conhecimento dos arquivos documentais da maioria das colecções e o número ainda escasso de estudos aprofundados que têm sido realizados sobre os coleccionadores e os seus modos de coleccionar.

Numa revisão final de propósitos, constatámos ser mais útil e sobretudo mais oportuno um trabalho que tomasse como ponto de partida o estabelecimento das premissas para um levantamento dos objectos em esmalte produzidos entres os séculos XII e XVII, cobrindo as três técnicas de produção preponderantes (esmalte *champlevé*, esmalte translúcido e esmalte pintado), concebendo a hipótese de esse levantamento vir um dia a constituir um catálogo *raisonné*, não de qualquer colecção em particular, pois nenhuma das colecções portuguesas o justifica em número ou qualidade, mas sim do conjunto das colecções públicas, ou patentes ao público, em Portugal.

Um estudo dessa natureza deve contribuir para a inclusão das peças em esmalte existentes em Portugal num quadro de investigação internacional que há muito se delineou encontrando-se num estágio avançado e do qual as peças portuguesas estão praticamente ausentes, não por falta de relevância mas por desconhecimento generalizado.

Com a consciência da existência desse quadro, não tivemos nunca no horizonte uma abordagem de carácter geral ao esmalte do ponto de vista técnico ou artístico, nem tão pouco de reflexão sobre as grandes questões que o seu estudo tem vindo a levantar desde meados do século XIX aos nossos dias, temas que a bibliografia, sobretudo francesa, tem tratado amplamente.

Verificámos que não era ainda o momento para aprofundar o estudo dos mecanismos próprios de representação e de reprodução da imagem que a técnica nos propõe em qualquer das variantes (*champlevé*, translúcido, *ronde-bosse* ou pintado) e épocas correspondentes, as questões que o ofício de esmaltador levanta no que se refere à orgânica interna das suas oficinas, que relações estabelece com as oficinas do trabalho do metal, os seus artífices e as suas matérias-primas, mas também com as oficinas do vidro, da cerâmica ou da pintura, a que fontes iconográficas recorreu ou como as utilizou. Por mais que nos agradasse o estudo desses temas, ele não é viável sem um processo prévio de levantamento.

Tivemos sempre presente o carácter talvez um pouco prosaico das questões próprias a um pequeno universo de objectos, que urge reconhecer e identificar, para o poder situar numa linha abrangente de estudos internacionais já em marcha, questões muito específicas que se prendem sobretudo com as suas circunstâncias e com o que destas nos pode informar sobre aspectos mais transversais da realidade portuguesa dos períodos em estudo e simultaneamente do fenómeno de difusão do esmalte francês e peninsular em termos gerais.

Todavia, ainda que se trate em termos relativos de um pequeno conjunto de peças, em termos absolutos o alargamento de âmbito do trabalho aumentou exponencialmente o universo de objectos e o propósito de criar princípios para um levantamento que se pretendiam o mais informados e rigorosos que nos fosse possível, confrontou-nos com dificuldades no estudo comparativo. Com um arco temporal tão amplo, estávamos perante uma enorme diversidade de artistas, estilos, especificidades técnicas e fontes iconográficas, a que se soma a dúvida constante pela extraordinária qualidade de alguns dos *pastiche* oitocentistas, que no passado se demonstraram capazes de ludibriar até o olhar experimentado dos conservadores dos grandes museus de referência.

Estávamos sobretudo perante “mundos” muito diferentes do ponto de vista histórico e historiográfico.

Um estudo comparativo com este propósito tem hoje ao seu dispor largas centenas de objectos publicados em catálogos de colecções ou de exposições temporárias, o que de modo algum dispensa um contacto e observação demorados de peças consideradas chave para classificação de outras. Alguma observação mais cuidadosa pudemos fazê-la em Limoges, no Musée des Beaux Arts e respectivo Centro de Documentação; em Paris no departamento de “Objets D’Art” do Musée du Louvre e no Musée d’Ecouen/ Musée de la Renaissance; em Londres, no British Museum, no Victoria & Albert Museum, na Wallace Collection e na Rangers House/ Wernher Collection. Apesar da disponibilidade dos conservadores nessas colecções e do enorme manancial de informação obtido nas longas sessões de trabalho que alguns deles nos possibilitaram junto das peças, ficaram por dissipar muitas das inquietações surgidas no reconhecimento de alguns objectos. Um estudo comparativo desta natureza não se compadece com observações apesar de tudo fugazes, requer um domínio das fontes de informação e um treino do olhar que decorre de uma espécie de convivência regular

com as formas, impossível de desenvolver no período de tempo previsto para a dissertação, com a bibliografia disponível nas bibliotecas portuguesas e sobretudo no contacto com o universo limitado das peças disponíveis em Portugal.

Procurámos então a co-orientação nessa área com o objectivo de trazer à dissertação esse domínio de um universo outro de referências, quer visuais quer documentais, específicas desta área de estudo, que potenciaria a classificação tão rigorosa quanto possível dos objectos e a sua inserção nos agrupamentos e categorias que a investigação mais recente tem vindo a delinear.

Esse quadro de investigação abrange áreas científicas distintas que vão da Engenharia Química à Conservação e Restauro passando pela História da Arte e conta com uma rede de dezenas de investigadores, ligados entre si, graças a mecanismos institucionais que as actuais facilidades de comunicação e divulgação muito agilizam e potenciam. O estudo técnico e histórico do vidro e do esmalte tem nas duas últimas décadas beneficiado da colaboração entre as universidades e os museus, e conquistado a atenção dos investigadores um pouco por todo o Mundo.

O Louvre e o C2RMF, o Instituto de Química da Universidade Técnica de Berlim e a Academia Estadual de Arte e Design de Estugarda, a Faculdade de Ciências dos Materiais da Universidade de Cracóvia, o Departamento de Química Geral e Química Orgânica da Universidade de Turim em colaboração com o Museu Cívico de Arte Antiga de Turim são apenas alguns entre os muitos exemplos de organismos que têm vindo a integrar esta rede criando grupos de trabalho especializados.

Um dos aspectos mais estimulantes no decurso deste estudo foi a constatação da existência dessa rede, completamente estabelecida e operacional, regularmente vitalizada pelos encontros especializados promovidos pelo Musée du Louvre em parceria com o Musée des Beaux-Arts de Limoges (retomando uma série mais antiga de reuniões promovidas pelo British Museum) e pelos comités do International Council of Museums (ICOM). Em 2006, membros dos Comités do vidro e do metal formaram um novo grupo ou rede mais especializado, dedicado exclusivamente ao esmalte. Este grupo, actualmente com 116 membros, reúne-se regularmente desde então promovendo a apresentação e divulgação dos estudos mais recentes sobre o esmalte, do ponto de vista da conservação, da História da Arte e da Museologia.

Verificamos que, sobretudo por questões práticas, se mantém bem vincada nos percursos das exposições dos museus a separação entre as artes ditas decorativas, as artes menores, e a pintura e a escultura. Se o esmalte medieval se situa de modo algo equívoco entre os metais e a ourivesaria e o esmalte aplicado sobre prata está inquestionavelmente associado a peças de ourivesaria, já o esmalte pintado permanece num limbo, que o quadro actual de categorização português, de matriz oitocentista, não consegue abranger. Não é completamente aleatório que a série do MNSR tenha sido catalogada numa secção denominada *Diversos*¹, supomos que estas placas, até pela escassez de exemplos em território nacional, tenham levantado questões de catalogação, pois sendo na essência uma técnica de pintura sobre metal é simultaneamente uma arte do fogo, que se insere num contexto de produção semi-industrial. Esta dificuldade de posicionamento na relação com as restantes colecções, em certa medida colide com uma consciência, unânime entre os conservadores de museus, do carácter “precioso” inerente a pequenas pinturas miniaturais, para mais muito raras neste contexto geográfico; talvez por isso a colecção seja, no MNSR como no MNAA, tradicionalmente cuidada pelo conservador responsável pela colecção de ourivesaria.

Nos museus franceses existe a categoria *Objet d’Art* que abranje um vasto leque de objectos como o mobiliário ou a ourivesaria, mas também itens que por questões técnicas permanecem na fronteira de duas ou mais categorias. Nos nossos dias é aí que, em secção própria, foram catalogados os esmaltes, por exemplo do Musée du Louvre, uma das maiores e mais representativas colecções de esmaltes do Mundo, todavia mesmo essa, quando inventariada em 1858 por Léon de Laborde, em 1891 (data da última edição do catálogo) por Alfred Darcel e em 1914 por Marquet de Vasselot, foi inventariada conjuntamente com a ourivesaria². Noutros museus como o de Ecouen, ou o Musée de Beaux-Arts de Limoges, ambos de criação relativamente recente e onde as colecções de esmaltes têm um papel de grande destaque, o esmalte constitui uma categoria própria.

A associação à ourivesaria permanece porém omnipresente nas colecções europeias. Se pensarmos que a pintura sobre esmalte só tem em comum com o trabalho oficial da ourivesaria o facto de recorrer ao fogo, somos de imediato levados a pensar

¹ Embora deva referir-se que nessa mesma secção foram, sob critério que desconhecemos, catalogados outros objectos cuja categoria nos parece inequívoca como um pequeno oratório portátil esculpido em buxo ou um escudo de aparato, ambas peças do século XVI.

² BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*. Paris: musée du Louvre, département des Objets d'art/ Reunion de musées nationaux, 2000. p. 7

que a técnica tem afinal muito mais afinidades com a cerâmica que com a ourivesaria, pois para o esmalte pintado o recurso ao fogo não visa a modelação da matéria mas a fusão do vidro para obtenção da matéria final e a conversão dos óxidos para obtenção da cor, tal como para a cerâmica. Desse ponto de vista, as afinidades com a ourivesaria são pois escassas. Quanto à *invenção*, se a ourivesaria como a pintura sobre tábuas, tela ou afresco beneficiaram nesta época da inspiração directa nas temáticas e composições da gravura, também o esmalte pintado, sistematicamente reproduzindo gravuras, se aproxima mais da *metamorfose* do traço em mancha de cor proposta pela pintura a óleo ou tempera que do processo de tridimensionalização proposto pela ourivesaria.

O esmalte pintado, à luz do quadro actual de classificação das artes e da sua musealização, permanece ainda num limbo de indefinição, e espolta dúvidas que merecem uma reflexão mais profunda, que o presente estudo não visa fazer, mas cuja utilidade transcende em muito a da disciplina em si. Essa reflexão, que de algum modo tem já vindo a ser feita pela museologia actual, evidencia a fragilidade e obsolescência dos instrumentos teóricos que presidem a organização das colecções nos museus, organização essa bem menos inócua nos processos de preservação e construção da memória colectiva que o que tendemos a pensar.

Organização e estrutura

A organização interna do estudo cedo se impôs graças ao peso da especificidade da bibliografia e referências que servia cada época e cada técnica. A opção de substituir um estudo de carácter mais vertical sobre um tipo de peças em esmalte por uma abordagem mais horizontal que pretende identificar a recepção de um tipo de materiais durante todo o seu período de produção num determinado território, representa um arco temporal à partida excessivamente grande. Essa foi sem dúvida a mais séria dificuldade que se nos levantou ao longo deste trabalho, quer pela necessidade de incursão profunda em bibliografia de carácter geral, quer pela abordagem necessária à bibliografia específica para cada técnica. Na verdade, internacionalmente, grande parte dos investigadores que se dedica ao estudo do esmalte, debruça-se ou sobre o esmalte *champlevé* e a época medieval em que se produziu, ou sobre ourivesaria dos séculos XIV e XV e o esmalte translúcido que lhe foi aplicado, ou sobre o esmalte *ronde-bosse* e sobretudo a joalharia em que maioritariamente se utilizou, ou sobre o esmalte pintado e o universo da pintura e da gravura do Renascimento e época Moderna.

Constatada a impossibilidade de fazer um estudo de teor específico sem que um trabalho de levantamento prévio tivesse sido feito, restou-nos a concepção de um modelo de levantamento exequível e capaz de nos fornecer os dados de base que em estudos posteriores possam vir a ser utilizados.

Nesta fase do processo optámos por recorrer exclusivamente a documentação já publicada, preterindo uma já planeada investida na documentação do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (alguma dela inédita) onde almejávamos vir a encontrar referência à entrada da série de placas do MNSR a que acima aludimos. O gigantismo da tarefa e a consciência da não exequibilidade não diluiu porém a convicção de que a documentação relativa ao processo de extinção dos conventos, ou mesmo, anteriormente, às medidas do Marquês de Pombal com respeito a algumas ordens religiosas, encerra um manancial de informação da maior importância para o estudo deste tema. A opção foi reforçada pelo facto de o recurso à documentação publicada satisfazer suficientemente a necessidade de formação de uma amostra significativa, acrescendo o facto de essa mesma documentação nunca ter sido analisada com o objectivo que este estudo propõe.

A segunda opção foi a de definição de uma amostra de objectos, mais do que um recenseamento exaustivo, incompatível com o alargamento de âmbito do estudo. Essa amostra constitui-se essencialmente com o que existe nas colecções públicas, ou patentes ao público, fornecendo já um número considerável de peças. Não temos dúvida de que um périplo pelas sacristias das pequenas capelas e igrejas no norte interior ou na Beira Baixa traria outros exemplares a este estudo, podendo ou não revelar-se mais fiáveis na perspectiva da sua recepção à data da produção. Esse levantamento, porém, requereria um investimento de tempo que a dimensão da amostra entretanto reunida ditou não se justificar.

Para o estudo do esmalte *champlevé* foi considerado o período compreendido entre a segunda metade do século XII e o final do século XIV, datas extremas de provável produção dos objectos referenciados, mas não exactamente correspondentes às da documentação em estudo, dado que se trata sobretudo de inventários, onde as referências se mantêm e renovam durante longos períodos de tempo.

Considerando que se trata quase exclusivamente de objectos de uso religioso e, por outro lado, que é igualmente desse foro o grosso da documentação adequada a este estudo, disponível e publicada, a amostra constituiu-se maioritariamente com inventários dos tesouros das sés e colegiadas e testamentos eclesiásticos.

À medida que o estudo foi fazendo caminho uma estrutura esboçou-se por si. Cada técnica constitui um universo de informação à parte, que, noutra estádio de investigação das peças existentes em Portugal, fará mais sentido abordar individualmente, isto é, de forma monográfica e procedendo a levantamento mais sistemático de espécimes e de documentação. Foram assim delineadas três grandes secções - esmalte *champlevé*, esmalte translúcido e esmalte pintado - cada uma com as amostras documentais e de objectos próprias.

O esmalte sobre ouro e prata, translúcido e *ronde-bosse*, começou por ser excluído deste levantamento por se tratar de um universo de estudo distinto que implica uma incursão mais profunda nas áreas da ourivesaria e joalharia. Porém, à medida que fomos progredindo foi ficando claro que as peças em prata com esmalte aplicado existem numa proporção muito relevante, o que o seu registo na documentação corrobora. O facto de os estudos que sobre elas se debruçam só pontualmente se referirem à presença dos esmaltes, sem estes serem tidos em conta como matéria com potencial informativo, levou-nos a reconsiderar quanto à pertinência da sua inclusão no levantamento. O esmalte em *ronde-bosse* é numericamente inferior e embora surja aplicado em duas das peças mais carismáticas da ourivesaria em Portugal (a custódia de Belém e o relicário de Dona Leonor), não deixa de o ser em duas peças relativamente isoladas e, por outro lado, das com maior fortuna crítica no panorama historiográfico português. Na joalharia dos séculos XVI e XVII surge-nos com mais abundância e deixando adivinhar interessantes conexões com a joalharia espanhola e francesa, mas esse é definitivamente um universo diferente do que nos propomos estudar.

A necessidade de sistematizar em modo de inventário todos os objectos encontrados, de lhes associar uma informação básica de identificação, mas também descrições mais sumárias ou mais detalhadas de acordo com a relevância das peças para o propósito do estudo, além de associação de imagens de detalhes e paralelos ou peças de comparação, fez-nos optar, sob advertência da orientadora, por remeter para anexo esse corpo de informação, guardando para a dissertação propriamente dita a catalogação analítica das peças.

Após um esforço inicial de tradução dos termos que designam as técnicas de *champlevé*, *ronde-bosse* e *grisaille* através, inclusive, da comparação com a terminologia espanhola, concluímos que termos como *escavado*, *entalhado* ou *vulto pleno* são termos que em português se tornam equívocos porque comumente

utilizados para descrever processos de fabrico característicos de outras artes, incomparavelmente mais presentes no nosso universo mental.

As enciclopédias portuguesas não oferecem melhor proposta de tradução, o esmalte *champlevé* por exemplo é designado como esmalte de ranhura na Enciclopédia Portuguesa Ilustrada³, como de ranhura ou incrustado no dicionário ilustrado da Lello Universal⁴ e como esmalte sobre fundo rebaixado na Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira⁵. Cientes de que nenhuma destas possibilidades configura uma tradução rigorosa, tivemos além disso a percepção de que, ao assumir no presente contexto uma tradução, ela tende a tornar-se referência e deve portanto ser proposta pelos linguistas e não pelos historiadores de arte.

Por razões análogas, optámos por manter na língua de origem os nomes das instituições cuja tradução consideramos contraproducente por dificultar a sua identificação, além do que, numa tradução menos informada corremos o risco de lhes adulterar o sentido.

Na redacção da tese não assumimos o Acordo Ortográfico actualmente em uso por estarmos em profundo desacordo com as suas premissas, além de que nos confronta com enormes dificuldades em gerir os instrumentos disponibilizados para a sua utilização como o conversor "Lince" (instrumento oficial, criado pela Resolução do Conselho de Ministros n.º 8/2011) que ele próprio viola o Acordo Ortográfico, assim como o faz o corrector "Vocabulário Ortográfico do Português" (corrector oficial criado pela Resolução do Conselho de Ministros n.º 8/2011).

A bibliografia foi organizada e formatada em conformidade com a norma portuguesa NP 405 e a sua gestão feita através do software End Note.

As imagens usadas no catálogo foram descarregadas da base de dados Matriz Pix, que, verdadeiro exemplo da utilidade dos serviços públicos na Cultura, disponibiliza imagens das colecções do Estado, não obstante os enormes constrangimentos que nos últimos anos têm limitado a acção da Divisão de Documentação Fotográfica e dos museus cujas imagens este organismo tutela.

³ LEMOS, Maximiano de (dir.) - *Enciclopedia Portuguesa Ilustrada*. Porto: Lemos & C^a, [s.d.]. Vol. 4. p. 436

⁴ *Diccionario Enciclopédico Luso-Brasileiro Lello Universal* - Porto: Lello & Irmão, [s.d.]. Vol. 1. p. 884-885

⁵ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* - Lisboa/ Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, 1936. Vol. 10. p. 154-156

Muitas outras foram captadas por nós nos locais onde se guardam as peças, em registo amador, por vezes de modo precário. Algumas ainda foram obtidas por digitalização de livros ou descarregadas das bases de dados de museus estrangeiros.

CAPÍTULO I

O esmalte francês e peninsular na historiografia da Arte

Declínio e renovação de uma arte bem amada

Com a morte de Jean-Baptiste Nouailher, em 1804, encerrava o último dos ateliers de esmaltador em Limoges. Embora a produção de esmalte pintado se tivesse transferido preferencialmente para outros centros produtores (Paris, Blois e Genéve) havia décadas atrás, o desaparecimento do último esmaltador punha um ponto final decisivo numa longa linhagem de artistas locais e em toda uma indústria⁶. Por pouco tempo porém, a arte do esmalte de Limoges ficaria esquecida. Uma conjuntura política e cultural específica, embora na essência reflexo de um movimento transversal a toda a Europa, contribuiria a curto prazo para o seu resgate do esquecimento.

Em França, o movimento de redescoberta da Idade Média, iniciado pouco após a Revolução de 1789, fizera incidir as inquietações de eruditos, amadores e colecionadores sobre todos os vestígios materiais e imateriais de uma idade mítica de apogeu da cultura local e nacional⁷. Na região limusina recuperava-se o *patois* local, que nunca deixara de se falar, o cancionero popular, monumento vivo da época trovadoresca e os esmaltes sobre cobre, materialidade tangível, presente ainda em muitas igrejas da região e na mão de colecionadores e curiosos.

Associava-se a esta tendência o desígnio da educação nacional, em resultado de dinâmicas mais profundas, específicas de uma sensibilidade romântica que era, também ela, filha da Revolução. Essa aspiração traduziu-se num interesse crescente e generalizado pela recuperação dos ofícios tradicionais. Entendendo-se então que, se o avanço das ideias e o progresso da educação atingiam apenas uma elite, não correspondiam a um progresso real. Assim, urgia fazê-los chegar às escolas e às oficinas, isto é, levar o ensino às massas. O ourives e joalheiro francês Lucien Falize (1839-1897) exprime em testemunho directo esses princípios, num texto precisamente acerca do renascimento da arte do esmalte nos anos quarenta de Oitocentos: ... *nous réclamions autrefois un enseignement populaire. Nous demandions qu'on fit à l'usage*

⁶ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*. Limoges: Culture et patrimoine en Limousin, 2005. p. 65

⁷ TRICARD, Jean et al. - *Le Limousin, pays et identités : enquêtes d'histoire, de l'Antiquité au XXI^e siècle*. Limoges: Pulim, 2006. ISBN 2842874102 9782842874100. p. 240

*de tous, des livres courts, faciles à comprendre, des «épitomés » de tous les arts, de tous les métiers, pour faire aimer ces richesses et expliquer au visiteur encore naïf, les trésors de nos musées, pour lui ouvrir les yeux et développer en lui un sentiment d'amour, une joie nouvelle de l'esprit*⁸.

Balançando entre a evocação nostálgica e a erudição crítica, estas linhas de pensamento e ação tiveram então um papel determinante na recuperação e “reconstrução” do passado e na definitiva afirmação de novos paradigmas estéticos para o presente, evidentes tanto na produção artística como na recolha/preservação do património e consequentemente na formação das colecções privadas e dos museus.

Maurice Ardant terá sido um dos primeiros eruditos a interessar-se pela causa da recuperação dos esmaltes de Limoges⁹. Empenhado sobretudo em comprovar a origem limusina dos esmaltes e em afirmar o carácter identitário da chamada *Oeuvre de Limoges*, defendia a tese de que a região limusina era uma região de ourives devido à riqueza local em minério, e que estes artesãos haviam herdado dos celtas a perícia técnica de cinzelagem e esmaltagem. Arquivista na região do Alto Vienne, Ardant publicou em 1828 um texto num boletim periódico local, no qual encetou um recenseamento de peças em esmalte em colecções locais e de notícias históricas sobre as mesmas¹⁰, que posteriormente desenvolveria, estabelecendo as primeiras listas de peças, os primeiros ensaios de classificação e as primeiras biografias de artistas que conhecemos. Os seus estudos, embora lacunares, constituem ainda uma base de trabalho válida para os investigadores.

Pouco mais tarde, em 1835, Jacques Texier¹¹ começaria a visitar as paróquias de Limoges e de Tulle procurando e registando vestígios da produção de esmaltes nessa

⁸ FALIZE, Lucien - *Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints : par Lucien Falize*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1893. p. 420

⁹ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p. 66

¹⁰ ARDANT, Maurice - Des Émaux de Limoges. *Bulletin de la Société royale d'agriculture, des sciences et arts du Limousin*. 7: 3 (1828)

¹¹ Jacques Rémy- Antoine Texier (1813-1859) nasceu em Limoges e aí viveu toda a sua vida exercendo as funções de pároco em vários locais da região. Paralelamente, empenhou-se em verdadeiras cruzadas pela defesa do património histórico da sua região, como a salvação da ruína da igreja de Santo Eloy, o levantamento do cancionero medieval, o levantamento dos vitrais, levantamento dos monumentos epigráficos, entre outros. Nomeado membro correspondente do Comité das Artes e Monumentos, devem-se-lhe mais de cinquenta estudos relacionados com as áreas acima referidas, que nos dão uma boa amostra das linhas orientadoras da historiografia do seu tempo.

região¹². Desse levantamento resultaria, em 1845, a obra fundadora *Essai historique et descriptif sur les émailleurs et les argentiers de Limoges*¹³.

A importância e projeção dos escritos de Maurice Ardant e de Jacques Texier e da ação da sociedade científica de que ambos eram membros,¹⁴ transcendia claramente o interesse patrimonial dos objectos. Esboçava-se então uma identidade limusina a que, significativamente, uma arte “autóctone” parecia conferir legitimidade material.

Ao longo dos anos quarenta e cinquenta do século XIX autores como Alfred Darcel, ou Emile Molinier, publicaram uma multiplicidade de textos (monografias e artigos em periódicos), muitos deles devedores dos levantamentos primordiais de Ardant e de Texier, que refletiam essa busca identitária da época e, de modo quase colateral, iam evidenciando a importância dos esmaltes para o estudo das artes da época medieval e do renascimento.

Por volta de 1840 começava inclusivamente a debater-se a questão da urgência da criação de um museu departamental em Limoges¹⁵, destinado sobretudo a acolher as peças em esmalte que até aí se haviam já localizado e que a imprensa apresentava como nada mais nada menos que o “eterno orgulho do País”¹⁶.

Mas o momento verdadeiramente decisivo no processo de resgate historiográfico dos esmaltes seria a *Exposition du Centre de la France*, realizada em Limoges em 1858, em que se reuniam trezentas peças antigas em esmalte, de cerca de uma centena de colecionadores, catalogadas e organizadas por Jacques Texier. Apresentavam-se pela primeira vez alguns tesouros medievais locais, junto com esmaltes pintados pelos mais notáveis pintores limusinos da renascença. A imprensa nacional francesa acolhia a iniciativa com grande entusiasmo e saudava-a enquanto eco ansiado da Exposição Universal de Londres de 1851. O príncipe Napoleão¹⁷ visitaria a mostra guiado pelo próprio Jacques Texier, sendo presenteado com o seu retrato em esmalte, premiando os expositores e proferindo um discurso em que reforçava a necessidade de recuperação da

¹² GAUTHIER, Marie Madeleine.- Traversées atlantiques de L'Oeuvre de Limoges. In TABURET-DELAHAYE,ed. - *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age [Cat. de exposition]*. Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995b. 14

¹³ TÉXIER, Jacques Remy Antoine (Abbé) - *Essai historique et descriptif sur les émailleurs et les argentiers de Limoges*
Poitiers: Saurin, 1843.

¹⁴ A Société archéologique et historique du Limousin, fundada por Edmé Tiburce Morisot, pai da pintora Berthe Morisot, em 1845.

¹⁵ DUCOURTIEUX, Paul - Tables generales. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*. L (1901) p. XIV.

¹⁶ L'Ordre. -: 4 Out (1847) p. 3 Citado em TRICARD, Jean et al. - *Le Limousin, pays et identités : enquêtes d'histoire, de l'Antiquité au XXIe siècle*, p. 226

¹⁷ Napoleon Joseph Charles Paul Bonapart, primo de Napoleão III.

arte perdida do fabrico dos esmaltes artísticos, conferindo-lhe um papel que definitivamente transcendia a dimensão local¹⁸.

O empenho na recuperação das técnicas perdidas da arte do esmalte tinha, no discurso do Príncipe, uma motivação nada inocente que resultava do reconhecimento do potencial desse ofício tradicional (associado à valorização da sua região de origem, uma das mais isoladas e marginais do Império) enquanto instrumento político de unificação e construção do Estado-nação, sob o mito de uma origem ancestral supostamente transversal a todo o povo francês, a cultura celta¹⁹.

A *Exposition du Centre de la France*, uma entre muitas iniciativas em que o Imperador se desdobrou para angariar a simpatia das populações e reforçar o sentido de unidade nacional, teria pois um papel determinante na reabilitação da arte do esmalte e, o que sobretudo aqui nos interessa, no potenciar da construção do que viria a ser um gigantesco corpo de informação documental e historiográfica, que se afirmaria muito para lá da circunstância específica da sua origem.

Na exposição de 1858 seriam ainda apresentados os resultados de pesquisas que havia alguns anos se vinham fazendo localmente, no sentido da recuperação dos processos de fabrico antigos, cujo conhecimento se havia perdido. Um ourives, um químico, um pintor amador e um arquiteto locais apresentavam nessa ocasião peças em que ensaiavam a reconstituição dos processos de fabrico do esmalte *champlevé* e do esmalte pintado.

Aliás, os esforços de imitação da técnica de esmalte pintado, o fabrico de peças “à maneira de Limoges” haviam começado alguns anos antes, cerca de 1840, entre joalheiros e ourives em Paris em resultado de uma procura crescente que a moda, revivalista e eclética, ditava. A procura crescente de peças decoradas com esmaltes após a *Exposition Nationale de L’Industrie* de 1844 levava a manufatura nacional de Sèvres a ter de recorrer a oficinas particulares para satisfazer encomendas. Em 1845, por determinação de Luís Filipe I, fora criada na manufatura de Sèvres uma oficina de esmaltes sobre metal, empregando um químico para estudo da composição dos esmaltes e uma sucessão de desenhadores, artistas e artífices que aí desenvolveriam experiências muito variadas, da tentativa de reconstituição da técnica do esmalte translúcido sobre *paillon* de prata, à produção de esmaltes sobre ferro, visando a obtenção de placas de

¹⁸ TRICARD, Jean et al. - *Le Limousin, pays et identités : enquêtes d'histoire, de l'Antiquité au XXIe siècle*, p. 226

¹⁹ TRICARD, Jean et al. - *Le Limousin, pays et identités : enquêtes d'histoire, de l'Antiquité au XXIe siècle*, p. 213

grandes dimensões para revestimento de edifícios²⁰. Alguns anos mais tarde é nomeada uma comissão de aperfeiçoamento que visa associar artistas qualificados e já consagrados à produção dos esmaltes, entre os quais se encontram Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) e Jean-Horace Vernet (1789 –1863), mais tarde Claudius Popelin (1825-1892) entre muitos outros. Lentamente, os processos de fabrico vão sendo recuperados. A custo, redescobrem-se os segredos dos esmaltadores Limousin, Courteys e tantos outros. O testemunho de alguns dos ourives envolvidos nas primeiras experiências revela bem as dificuldades e mesmo o fracasso que marcou muitas delas²¹.

O conhecimento e o domínio técnico avançava não obstante, abrindo caminho à utilização do esmalte na criação artística e permitindo satisfazer uma encomenda crescente, ditada pela moda entre as elites, dos esmaltes à maneira de Limoges²². Simultaneamente a popularidade dos esmaltes medievais e renascentistas aumentava exponencialmente entre colecionadores e curiosos e o mercado de falsos, claro, acompanhava-a. Vários esmaltadores, inclusive alguns dos treinados na manufatura de Sévres, desenvolvem paralelamente actividade como falsários, fornecendo antiquários por toda a Europa, com peças que ainda hoje circulam no mercado de antiguidades, como adiante veremos, em capítulo próprio.

A definição de “um artesanato de arte em recomposição”

Os escritos de Lucien Falize que aqui citamos, reveladores enquanto testemunho em primeira mão, põem ainda em evidência uma outra questão pertinente para o estudo do século XIX, e do olhar que os seus eruditos tinham sobre o passado: a definição do estatuto dos esmaltadores entre artista e artesão, no quadro do enaltecimento das artes industriais enquanto genuína manifestação artística de cada povo. Na realidade, os ensaios levados a cabo no atelier de Sévres e noutras oficinas, sobretudo parisienses, mas também pontualmente em Limoges, como vimos, eram essencialmente conduzidos

²⁰ FALIZE, Lucien - *Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints : par Lucien Falize*, p. 428

²¹ O ourives/ joalheiro Froment-Meurice, num documento distribuído aos membros do júri da exposição de 1844, descreve as dificuldades encontradas na produção das placas de esmalte destinadas à decoração do pé de um cálice, encomendado para oferta ao Papa Gregório XVI dois anos antes, queixando-se de que para a obtenção de três placas se perderam dez. BURTY, Philippe - *F.-D. Froment-Meurice, argentier de la ville : 1802-1855*. Paris: D. Jouaust, 1883. p. 37.

²² Lucien Falize e Phillipe Burty falam-nos por exemplo, além do cálice acima mencionado, ofertado ao papa em 1842, adornado com esmaltes no pé, ou do presente de casamento oferecido por subscrição pública á Duquesa de Parma – um móvel em prata ornado com placas esmaltadas com representações de monarcas francesas entre outras encomendas de relevo, algumas das quais demorariam anos a ser concluídas. FALIZE, Lucien - *Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints : par Lucien Falize*, p. 424-426 ; BURTY, Philippe - *F.-D. Froment-Meurice, argentier de la ville : 1802-1855*, p. 48

por ourives e joalheiros. O esmalte tinha, em boa parte dos casos, um papel secundário e o seu executante o de um auxiliar de uma arte maior: a ourivesaria ou a joalharia. Seria um artífice altamente especializado é certo, mas não um artista. Essa dimensão não era porém a que convinha à recuperação de uma *arte nacional*, que se pretendia encarnar o orgulho de um país.

A ambiguidade do estatuto era incontornável e o novo quadro proposto de classificação das artes e de equiparação das artes plásticas com as industriais, não fazia senão acentuá-la. A pintura sobre esmalte era apresentada nas exposições nacionais com o estatuto de pintura de cavalete (como aliás a pintura em porcelana)²³, mas “na vida prática” não ultrapassava o lugar de ornamento, auxiliar decorativo de uma gramática que se desenvolvia principalmente em outro suporte (prata, ouro, madeira...), meios através dos quais se popularizava durante o segundo Império.

Essa incongruência parece clara no pensamento de Claudius Popelin (1825-1892), pintor de história, poeta, tradutor, um espírito eclético bem ao sabor do seu tempo. Curioso acerca da arte do esmalte, ao observar os resultados das experiências do atelier de Sévres, compara-as com os esmaltes antigos entretanto recolhidos nos museus e propõe-se experimentar ele próprio e fazer melhor. Aprenderia o ofício com Alfred Meyer, chefe de atelier de pintura em Sévres, e rapidamente se apaixonaria pelas artes do fogo. Popelin desenha, prepara as placas de cobre, mói as cores, pinta e coze os esmaltes, numa espécie de sincretismo do artesão e do artista. Além disso estuda, escreve, publica e ainda ensina o ofício.

Muitos outros artistas se interessaram pela arte do esmalte e executaram cartões para esmalte, como Gustave Moureau (1826-1898), cujos desenhos seriam executados em esmalte por Paul Grandhomme (1851-1944) ou Viollet-le Duc (1814-1879) que, encarregue do restauro do Tesouro da Saint-Chapelle, desenharia, em 1859, um relicário medieval com esmaltes. O esmalte como arte afirmava-se, mas o estatuto do esmaltador manter-se-ia precário.

A entrada nos meandros do ofício de esmaltador de um artista com formação abrangente e com capacidade criativa e crítica, como Claudius Popelin, contribuiu de um modo decisivo para traçar um caminho de reabilitação ou de “renascimento” que viria a ser calcorreado por dezenas de autores e artistas ao longo da segunda metade do século XIX e todo o século XX.

²³ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p.70

A popularidade de que Popelin gozou entre os seus contemporâneos e pares,²⁴ bem patente nas palavras de Lucien Falize que temos vindo a citar, esclarecem quanto às preocupações dos teóricos da arte na segunda metade do século XIX e, no caso concreto do esmalte, da emergência daquilo a que Veronique Notin chama a “delicada e controversa definição de um artesanato de arte em recomposição”²⁵.

Uma mobilização geral para os esmaltes

Em França

O processo de recuperação de técnicas e de reabilitação/recomposição do ofício correu portanto a par da recolha e preservação de objectos e registos documentais e de um desenvolvimento profícuo da historiografia sobre o tema, e ambos parecem ter beneficiado da orientação eclética e historicista do gosto e da moda.

Não pode deixar de mencionar-se aqui o papel crucial que desempenhou na sensibilização para a arte medieval e muito concretamente para os esmaltes medievais, a figura singular de Alexandre du Sommerard (1779-1842). Político de profissão, du Sommerard foi pioneiro no colecionismo de objectos medievais e renascentistas, popularizando-os num tempo em que estes estavam ainda bem longe das preferências dos colecionadores de maior prestígio. Adquiriu as ruínas das termas Cluny e alojou-se numa ala do palácio do mesmo nome, último palácio gótico sobrevivente em Paris, no qual instalou um museu de antiguidades que seria comprado pelo Estado francês em 1843, após a morte do colecionador. Edmond du Sommerard, filho do colecionador, dirigiria o museu nos quarenta anos seguintes²⁶, continuando a formar aquela que é hoje uma das maiores colecções de objectos medievais do Mundo, o Musée du Moyen Age, cuja secção de esmaltes é uma referência absoluta para o estudo do esmalte medieval.

O episódio da aquisição do Museu de A. du Sommerard é objecto de uma breve mas reveladora reflexão crítica da parte de Balzac, que o integra na novela “Le Cousin Pons”, publicada em 1847. Pons, um músico apaixonado pelo colecionismo de obras de arte, oferece aos parentes, cujos favores pretende conquistar, um precioso *bibelot* que

²⁴ Claudius Popelin, seria inclusivamente celebrado, na qualidade de pintor de esmaltes, por Théophile Gautier que aliás publicou em 1852 uma colectânea de poemas (reeditada e aumentada em 1858) intitulada “Émaux et camées” reflectindo a popularização do tema.

²⁵ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p. 70

²⁶ Site oficial do Musée de Cluny - Musée du Moyen Age. Consulta em 19/05/2015. <http://www.musee-moyenage.fr/lieu/histoire-du-musee.html>

parece sem valor. Cécile, uma das primas agraciadas com o presente, tem a este propósito o seguinte diálogo com o pai:

- *On ne peut pas refuser à ce pauvre cousin de se bien connaître à ces petites bêtises-là.*

- *Des bêtises! S'écrie le président de Marville. Mais l'État va payer trois cent mille francs la collection de feu M. le conseiller Du Sommerard et dépenser, de moitié avec la ville de Paris, près d'un million en achetant et réparant l'hôtel de Cluny, pour loger ces petites bêtises-là*²⁷.

A reflexão de Balzac é, em nosso entender, reveladora do contexto particular em que emergiu o colecionismo das artes industriais ou semi-industriais, categoria em que se inclui o esmalte, e do modo como rapidamente, nos meados do século XIX, o seu estatuto se consolida e se transforma numa moda imitada pelos grandes colecionadores.

Aquilo a que Marie-Madeleine Gauthier²⁸ chama uma “mobilização geral para os esmaltes”, levou viajantes mais ilustrados como Charles de Linas (1812-1887) e Monsenhor Xavier Barbier Montault (1830-1901), a ensaiarem levantamentos parciais dos esmaltes medievais, materializados em múltiplos textos monográficos sobre peças, séries tipológicas, ou tesouros de igrejas e publicados maioritariamente nos boletins das sociedades científicas locais a que acima nos referimos, mas também em periódicos de divulgação mais ampla, como a *Revue de L'Art Chrétien*.

A mais importante dessas publicações será porventura a recensão dedicada à secção de esmaltes da *Exposition des Sciences et des Arts Appliqués à l'Industrie*, realizada em Limoges em 1886, publicada por Barbier de Montault e Léon Palustre²⁹. Essa recensão era ilustrada com as primeiras fotografias alguma vez publicadas de peças em esmalte. Tratava-se de uma exposição de grande impacto, cuja principal atracção da secção de esmaltes era o tesouro da abadia de Grandmont (parte do qual adquirido por du Sommerard), mas onde se reuniam peças de várias outras igrejas e colecções da região. A possibilidade de comparação de peças em esmalte com características muito distintas entre si suscitou a abertura da discussão sobre a origem francesa e limusina de

²⁷ BALZAC, Honoré de - *Le Cousin Pons*. Paris: Larousse, 1919. p. 58

²⁸ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Traversées atlantiques de L'Oeuvre de Limoges*, 15

²⁹ PALUSTRE, Léon; BARBIER DE MONTAULT, X. - *Orfèvrerie et émaillerie limousines*. Paris: A. Picard, 1886. V. ainda - ;HENRI, de Curzon - *Mélanges d'art et d'archéologie*, 2e année. — *Orfèvrerie et émaillerie limousines*, 1e partie : *Pièces exposées à Limoges en 1886*, par Léon Palustre et X. Barbier de Montault. *Bibliothèque de l'école des chartes*. ISSN 0373-6237.(1887)

todos os esmaltes; Barbier de Montault defendia nesse texto a possibilidade de uma origem ou influência alemã para algumas delas ³⁰.

Nessas duas últimas décadas de Oitocentos são também publicadas algumas obras sobre a história das artes industriais, da Idade Média ao Renascimento, nas quais se dedicam textos de síntese, estudos parciais, à temática dos esmaltes. Citamos a título de exemplo a obra *Les Arts au Moyen Age*³¹ ou a monumental *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du V^e à la fin du XVIII^e siècle* de Emile Molinier em que, num volume dedicado à ourivesaria civil e religiosa, se desenvolve um vasto capítulo sobre esmaltes³².

Mas o primeiro estudo de fundo sobre a *Oeuvre de Limoges*, que reunia peças em número suficiente para permitir uma análise comparativa de conjunto, seria publicada em 1890 por Ernest Rupin³³. Arqueólogo amador, fundador da *Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze* e mais tarde do *Musée d'art et d'histoire de Brive-la-Gaillarde*, Rupin propunha-se fazer a história dos esmaltes de Limoges e um inventário das peças mais importantes. A obra é ilustrada por mais de quinhentas gravuras, abertas a partir de desenhos do próprio autor. A grelha de classificação tipológica, estilística e cronológica aí proposta permaneceu durante décadas como referência absoluta para a classificação dos esmaltes medievais em todas as colecções europeias³⁴.

Algumas das sociedades científicas então criadas em França e a que acima aludimos, desempenham o papel de depositárias de objectos e da documentação que vai

³⁰ GALLEGLO LORENZO, Josefa - *Recursos de información para el estudio de los esmaltes champlevé en España*, . Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2005. p. 226-227

³¹ SOMMERARD, A. Du - *Les arts au moyen age*, Paris: Vinchon, 1838-46, 5 vols.

³² *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du Ve à la fin du XVIIIe siècle*. Paris : É. Lévy, 1896-1902. I. Les Ivoires (1896) ; II. Les Meubles du Moyen Âge et de la Renaissance (1897) ; III. Le Mobilier au XVIIe et au XVIIIe siècle (n. d.) ; IV. L'Orfèvrerie religieuse et civile du Ve au XVe siècle (1902). Na preparação do volume dedicado á ourivesaria religiosa e civil, Molinier decidiu instalar-se na Polónia para poder estudar devidamente a colecção de esmaltes adquirida em Paris pelos príncipes Czartoryski. Emile Molinier dedicara já duas monografias aos esmaltes: *Dictionnaire des émailleurs : depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: J. Rouam, 1885 e *L'Émaillerie*. Paris: Hachette, 1891.

³³ RUPIN, Ernest - *L'Oeuvre de Limoges*. Paris: A. Picard, 1890.

³⁴ O sistema de classificação de Rupin teve uma tal recepção que quarenta anos depois havia ainda lugar para as considerações de Walter Leo Hildburgh que a seguir transcrevemos, acerca da forma acrítica como conservadores de museus e coleccionadores o utilizavam, negligenciando por vezes informações de percurso específico de cada objecto, preciosas para o seu conhecimento e sobrepondo-lhe a classificação “inquestionável” de Rupin: *his book, still the standard work dealing with its subject, valuable as it has been and yet is, has done untold harm through its leading to the uncritical ascriptions, on the part of museum curators, of private collectors, and of others who have had to supply the texts of labels or of catalogues, to “Limoges” of almost all champlevé enamels of the so-called “Limousin” type, no matter what might be known of their history or of their recent provenance (...)*. HILDBURGH, W. L. - *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries*. Oxford: University Press, 1936. p. 2.

sendo encontrada. Destaca-se a *Société Archéologique et Historique du Limousin*³⁵ em cujo boletim se revelaram, ao longo de anos a fio, múltiplos estudos sobre peças descobertas e documentação relativa a oficinas e nomes de artistas até aí desconhecidos.

Na *Gazette des Beaux Arts*, também no final do Século XIX e nas primeiras décadas do XX, publicam-se múltiplos estudos sobre artistas esmaltadores, peças em esmalte especialmente importantes, colecções e colecionadores, exposições onde são apresentados e mesmo sobre o histórico do processo de recuperação, iniciado nas décadas anteriores.

Em Inglaterra, a *Burlington Magazine for Connoisseurs*, publica dezenas de estudos sobre os esmaltes, de autores franceses, mas também ingleses e alemães.

À medida da sensibilidade, formação e interesses de cada autor, o conjunto da produção de esmaltes de Limoges é entendido, ora como um todo, abordando desde os esmaltes *champlevé* até aos esmaltes pintados, ora com clara separação entre os esmaltes da designada *Opus lemovicensi* de meados do século XII a meados do XIII e os esmaltes pintados, que surgem a partir do final do século XV e conhecem máximo esplendor durante o Renascimento.

No final da década de 80 do século XIX, o esmaltador Louis Bourdery (1852-1901) e o colecionador Emile Lachenaud (1835-1923) lançaram um inquérito que, segundo o primeiro, se destinava a fazer o levantamento entre conservadores, historiadores e críticos, colecionadores e amadores, dos esmaltes pintados nas colecções europeias³⁶. Durante cerca de dez anos são feitas mais de 17.000 fichas de registo de objectos em esmalte pintado, espalhados por toda a Europa. O inquérito era extremamente detalhado. Materializava-se num questionário impresso onde se indagava não só das existências, mas da tipologia e forma, dimensões, temática da decoração, assinaturas e inscrições entre múltiplos outros itens que permitiam obter à distância um registo pormenorizado dos objectos (IMAGEM DO INQUÉRITO). Este inquérito foi endereçado a várias colecções portuguesas:

³⁵ Sociedade que esteve na origem da formação dos que são hoje o Musée National de Porcelaines Adrien-Dubouché e o Musée Municipal de l'Évêché/Musée del'Émail de Limoges

³⁶ Louis Bordery dedicara já um estudo de cerca de duzentas páginas aos esmaltes pintados apresentados na Exposition des Sciences et des Arts Appliqués à l'Industrie de 1886: BOURDERY, L. - *Les Émaux peints: exposition retrospective de Limoges en 1886*. Limoges: H. Ducourtieux, 1888a.

Em Maio de 1890 ao conservador da Biblioteca de Évora e em Fevereiro de 1892 aos duques de Palmela, ao Conservador das Colecções de Sua Magestade El Rei D. Fernando e ao Visconde de Daupias³⁷.

O tríptico da Biblioteca de Évora contava a essa data já com considerável fortuna crítica pelos autores franceses. A colecção da família Real fora, pelo menos em grande parte, fotografada por Charles Thurston Thompson, entre 1865 e 1866, eventualmente durante a viagem a Portugal de Sir John Charles Robinson e, logo em seguida, também pelo menos em parte por Jean Laurent. Quanto às colecções Palmela e Daupias é bem possível que fossem conhecidas no meio do mercado de antiguidades e obras de Arte estrangeiro, considerando o prestígio internacional das figuras dos seus proprietários.

Mas o mais provável é que o conhecimento de algumas colecções portuguesas, que o envio do inquérito obviamente pressupõe, se devesse em parte à divulgação obtida, nem que de modo indirecto, pela Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. Todavia, no registo dos questionários de Bourdery, onde constam frequentemente fontes bibliográficas para informação sobre as peças, não é mencionado nenhum dos catálogos das exposições de arte ornamental (de Londres e Lisboa), tão pouco as fotografias de Thompson ou sequer as recensões críticas á exposição então publicadas em França³⁸, pelo que não é possível avaliar em que medida a exposição e as obras impressas que dela foram repositório, ou o levantamento de Robinson, terão influenciado um eventual incremento da fortuna crítica e divulgação dessas colecções. Talvez possam aí ter tido algum papel as imagens realizadas por Jean Laurent e a sua publicação associada ao roteiro de Alfonse Roswag em 1879³⁹.

A série da Paixão de Cristo pertencente ao Museu Portuense, embora apresentada na exposição de Arte Ornamental, não é mencionada no levantamento de Bourdery, tão pouco qualquer inquérito é, que saibamos, dirigido a esse Museu, onde a

³⁷ Musée municipal de l'Evêché, Centre de documentation sur l'email. L. Bourdery ; E. Lachenaud. Registre des questionnaires. Ref. : « 496 bis, 1890, Mai 27, M. le Conservateur de la Bibliothèque d'Evora, Portugal » ; « 587 bis, 1892, fév. 27, M. le duc de Palmella, à Lisbonne, Portugal » ; « 588 bis 1892 fév. 27, M. le Conservateur des Collections de S. M. le Roi du Portugal, à Lisbonne » ; 589 bis 1892 fév. 27 M. le Vicont d'Aupias, à Lisbonne (Portugal) »

³⁸ CHARLES, YRIARTE; - L'Exposition rétrospective de Lisbonne. *Revue des Deux Mondes*. 51 (1882) ;YRIARTE, Charles - L'Art en Portugal. Exposition Retrospective de Lisbonne. *Gazette des Beaux Arts*. XXV. 2nd Période (1882a) ;YRIARTE, Charles - L'Art en Portugal. Exposition Rétrospective de Lisbonne. *Gazette des Beaux Arts*. XXVI. 2nd Période (1882b)

³⁹ ROSWAG, A. - *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: Itinéraire artistique*. Madrid/Paris/Stuttgart: J. Laurent et C.ie., 1879.

série se encontrava desde 1834. O inquérito de Bourdery e Lachenaud acabou por não se materializar numa obra geral de levantamento dos esmaltes pintados na Europa, mas sim em estudos de teor monográfico, focados em artistas como Leonard Limosin, ou em colecções de esmaltes como a do Vaticano⁴⁰.

Em Espanha

Em Espanha, as Comissões de Monumentos, criadas em 1844 durante o reinado de Isabel II, iniciariam campanhas de inventário documental bibliográfico e artístico que teriam, na opinião de J. Galego Lorenzo, um papel importante no reconhecimento e valorização das alfaias em esmalte, pois na sequência da publicação desses inventários as peças passariam a ser requisitadas para exposições de âmbito local e nacional ainda nos últimos anos de Oitocentos e primeiros de Novecentos⁴¹.

Em 1856, iniciavam-se os denominados *Catálogos dos Monumentos de España* da escola Superior de Arquitectura, a que se seguiriam outras iniciativas inventariais em larga escala. Em 1865, é ordenada por decreto real a redação de inventários artísticos ilustrados. Começam então campanhas fotográficas que resultarão na formação de fototecas especializadas com colecções dedicadas aos esmaltes, que hoje se guardam no *Centro Superior de Investigaciones Científicas e no Archivo Fotográfico MAS de Barcelona*⁴².

Ao longo da última década do século XIX e nas duas primeiras décadas do seguinte encetam-se os primeiros repertórios específicos de peças em esmalte em Espanha, no contexto dos inventários gerais de mobiliário litúrgico, nos quais se abrem secções dedicadas ao esmalte.

Com uma mesma matriz nacionalista e numa comum busca de caracteres identitários nas produções artísticas/artesanais a que acima aludimos para o caso francês, a historiografia espanhola lança-se numa empresa paralela da qual resultam estudos monográficos, isolados ou inseridos em obras mais abrangentes, sobre o esmalte e os esmaltadores galegos, aragoneses e catalães⁴³.

⁴⁰ BOURDERY, L. et LACHENAUD, Émile - *L'œuvre des peintres émailleurs de Limoges; Léonard Limosin, peintre de portraits, d'après les catalogues de ventes, de musées et d'expositions et les auteurs qui se sont occupés de ces émaux*. Paris: L.H. May, 1897. ;BOURDERY, Louis - *L'orfèvrerie et l'émaillerie limousines au Vatican*. Limoges: Imprimerie et Librairie Limousines H. Ducourtieux, 1898.

⁴¹ GALLEGO LORENZO, Josefa - *Recursos de información para el estudio de los esmaltes champlévé en España*, p. 79

⁴² GALLEGO LORENZO, Josefa - *Recursos de información para el estudio de los esmaltes champlévé en España*, p. 78

⁴³ VILLA-AMIL Y CASTRO, J. - Frontales, Arcas y otros objetos sagrados de bronce en las iglesias de Galicia. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*. II 24 (1902)

Essa divulgação qualificada, merecedora de grande crédito entre a intelectualidade europeia do seu tempo, vai revelando em Espanha e em França, nomes de esmaltadores, ligações familiares entre oficinas, relações de contratação, inventários e referenciação de autores a obras conhecidas e guardadas em colecções públicas e privadas. Ao mesmo tempo vai suscitando cada vez mais interesse por parte dos colecionadores e conquistando para os esmaltes um lugar próprio, uma categoria à parte nas suas colecções. Progressivamente, à medida que o próprio paradigma do colecionismo ia mudando, os esmaltes deixavam de ser integrados como objectos avulsos, rudes e/ou sem valor artístico, menosprezados mesmo pelos colecionadores franceses⁴⁴, para se tornarem uma categoria indispensável em qualquer das muitas colecções vocacionadas para as épocas medieval e renascentista que o Romantismo gerou. Museus públicos e privados começam a reavaliar as suas colecções e a expor as suas peças de esmalte.

Ainda no contexto do romantismo e da busca de elementos identitários definidores de carácter em cada cultura e na sua arte, nasce no século XIX a noção da existência de uma produção peninsular de esmaltes, com características próprias, que amiúde era (e ainda é) confundida com a limusina e que parecia urgir distinguir-se. Essa percepção parece estimular, também ela, os processos de recenseamento.

Em Inglaterra

Em 1836 um relatório entregue ao governo britânico com o título *Report from the Select Committee on Arts and their Connexion with Manufactures*, evidenciara a urgência da formação artística aplicada à indústria, para fomento da competitividade económica das indústrias inglesas. Esse relatório preconizava a intervenção governamental no sentido da formação de escolas, museus e galerias abertas ao público que proporcionassem a uma camada ampla da população uma educação efectiva do gosto e uma sensibilização para a ciência e a arte enquanto factores determinantes para o progresso e afirmação das indústrias.

DURAN I CAÑAMERAS, F. - La orfebrería catalana. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. xxxiii (1915-1916) ;ARCO Y GARAY, Ricardo del - Esmaltes Aragoneses. *Arte aragonés. Revista mensual de arte antiguo, moderno arqueología y bibliografía*. I: 5 (1913)

⁴⁴ ARQUIÉ-BRULEY, F. - Émaux limousins et collectionneurs au début du XIXe siècle. In *L'oeuvre de Limoges : art et histoire au temps des Plantagenêts : actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 16 et 17 novembre 1995*, Paris. Ed. Française. 1998.

Não isento de polémica, o documento teve as suas consequências que aqui não cabe analisar em detalhe⁴⁵, mas que marcaria a criação do próprio South Kensington Museum enquanto museu de arte e indústrias, na sequência da grande exposição realizada em 1851 e lançaria as sementes para fenómenos como o movimento *Arts and Crafts* com o alcance que se lhes conhece.

O South Kensington Museum, através das exposições então apresentadas, da construção da colecção que as ia acompanhando, dos múltiplos catálogos e ensaios publicados e do levantamento fotográfico de colecções por toda a Europa, legitimava fortemente as colecções de artes industriais públicas e privadas⁴⁶ em Inglaterra, mas também fora dela, designadamente em Portugal.

O esmalte ocupava em muitas dessas colecções um lugar de destaque, reunia condições para agradar a um público muito alargado até pelo facto de, sendo uma arte industrial, tocar em muitos momentos a esfera das “Belas Artes” e ser de um modo geral visualmente apelativo.

Bourderly afirmava, logo na frase de abertura de uma obra que em 1897 dedica ao levantamento das obras de Leonard Limosin: *Il n'est pas érudit ou de simples curieux qui ne connaisse la vogue des Emaux de Limoges, consacrée, depuis vingt ans et plus, par de fabuleuses enchères*⁴⁷.

As exposições onde são apresentados objectos em esmalte sucedem-se. Marie-Madeleine Gauthier contabiliza mais de quatrocentas exposições onde se expõem esmaltes *champlevé*, realizadas ao longo do século XIX pela Europa⁴⁸. O fenómeno das exposições designadas universais ou o modelo das exposições retrospectivas, difunde-se de modo exponencial, sobretudo em França e Inglaterra. Bourderly refere estas apresentações como iniciativas que pretendem despertar a curiosidade do público e esclarecer o gosto das massas⁴⁹. Sendo ele próprio um dos responsáveis pela exposição dessa natureza que em 1888 se realiza em Limoges, reconhece nesses eventos um papel determinante na formação das colecções e no efeito de reciprocidade gerado pela sua apresentação pública.

⁴⁵ ROBERTSON, Bruce - The South Kensington Museum in context: an alternative history. *Museum and Society* 2 (1) (2004) p. 1

⁴⁶ SNAPE, Robert - Objects of utility: cultural responses to industrial collections in municipal museums 1845-1914. *Museum and Society*. 8(1) (2010) p. 18

⁴⁷ BOURDERLY, L. et LACHENAUD, Émile - *L'œuvre des peintres émailleurs de Limoges; Léonard Limosin, peintre de portraits, d'après les catalogues de ventes, de musées et d'expositions et les auteurs qui se sont occupés de ces émaux*, P. [I]

⁴⁸ p.GAUTHIER, Marie Madeleine - *Traversées atlantiques de L'Oeuvre de Limoges*, p. 15p. 14

⁴⁹ Idem, p. III

O Museu de South Kensington promove em 1862 uma exposição com grande impacto internacional que dedica duas grandes secções do catálogo aos esmaltes medievais e aos esmaltes pintados⁵⁰. Já em 1874, é promovida no mesmo museu, uma outra exposição inteiramente dedicada aos esmaltes sobre metal cujo catálogo, publicado em 1875, seria ilustrado⁵¹.

As grandes colecções

O interesse manifestado pelos eruditos franceses, espanhóis e ingleses e a inclusão de secções dedicadas aos esmaltes em obras de grande divulgação a que acima se aludiu, cultivam entre colecionadores, amadores e curiosos o gosto por objectos desta natureza. As colecções privadas, algumas quase exclusivamente dedicadas ao esmalte, vão também continuando a crescer⁵² e a obter visibilidade pública através dos empréstimos para as grandes exposições universais e dos catálogos que os colecionadores ou os vendedores fazem publicar, no efeito de reciprocidade a que aludia Bourdery.

Ao longo da segunda metade do século XIX e início do XX, vários núcleos de esmaltes entram nas grandes colecções públicas francesas, inglesas e americanas (além do caso de Cluny já mencionado), servindo, agora como qualquer outra obra de arte, os propósitos de perpetuação do gosto e da memória dos seus proprietários. O Museu do Louvre registara, logo no início do século XIX, várias doações onde os núcleos de esmaltes tinham preponderância, mas é sobretudo na segunda metade do século e nos primeiros anos do seguinte que o mesmo acontece com o British Museum⁵³, o South

⁵⁰ SOUTH KENSINGTON MUSEUM, Robinson, J.C. - *Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediæval, Renaissance, and more recent periods, on loan at the South Kensington museum, June 1862*. Printed by George E. Eyre and William Spottiswoode, printers to the Queen's most excellent Majesty. For Her Majesty's Stationery Office, 1863.

⁵¹ SOUTH KENSINGTON, Museum - *Catalogue of the special loan exhibition of enamels on metal held at the South Kensington Museum in 1874*. London: Chiswick Press, 1875.

⁵² Citamos, a título de exemplo, a lista destas colecções elaborada por Bourdery: Dufourny (1819); Brunet-Denon (1846); Debruge Duménil et Préaux (1850); Soulages (1856); Daugny (1858); Rattier (1859); La Sayette (1860); Soltykoff (1861); Galerie Pourtalés (1865); Ventes de Janzé (1866). BOURDERY, L. et LACHENAUD, Émile - *L'œuvre des peintres émailleurs de Limoges; Léonard Limosin, peintre de portraits, d'après les catalogues de ventes, de musées et d'expositions et les auteurs qui se sont occupés de ces émaux*, p. XIV

⁵³ Augustus Wollaston Franks, considerado um dos fundadores do British Museum, adquiriu entre 1851 e 1897 (data a sua morte) mais de 20.000 itens além de uma vasta colecção pessoal que depois do seu desaparecimento integraria a colecção do museu, na qual se inclui um importante núcleo de esmaltes, além do famoso Waddesdon Bequest - colecção de Ferdinand Rothschild - doada ao mesmo museu em 1898.

Kensington/ Victoria & Albert Museum⁵⁴ ou o Metropolitan Museum⁵⁵. De algumas dessas colecções, como a de George Hoentschel⁵⁶ ou Frederic Spitzer, homens de grandes recursos financeiros estabelecidos em Paris, publicam-se catálogos ilustrados, aguçando ainda mais o apetite e a cobiça de outros potenciais colecionadores.

O grande número de colecções alimenta também um mercado muito activo que promove a divulgação por catálogo, como a firma então designada Christie, Manson & Woods. É o caso da colecção de David Falke, vendida em 1858⁵⁷, do chamado *Vienna museum* propriedade da família Löwenstein⁵⁸, vendida em 1860, ou a colecção Hollingworth Magniac, catalogada em grande parte em 1861 por J.C. Robinson⁵⁹ enquanto ao serviço do museu de South Kensington, e vendida na sua totalidade alguns anos mais tarde.

No início do século XX os esmaltes parecem ser já uma componente incontornável de todas as grandes colecções na Europa e na América.

Philippe Verdier salienta a importância do cariz sociológico na formação das colecções no final do século XIX e início do XX: *The instinct of the great collector of the nineteenth century was alert to the quality of aristocratic splendor inherent in the enamels of the Renaissance. Without these, the image of their own power and standing in society – as they wished it to be reflected in the accumulation of pat magnificence – would have lacked an essential facet*⁶⁰.

De Marquet de Vasselot a H. P. Mitchell ou Herbert Read, arqueólogos, historiadores de arte e conservadores de museus, grandes colecionadores e amadores, muitos são os interessados no tema. O gosto pela arte do esmalte generaliza-se.

⁵⁴ A colecção de esmaltes deste museu, construída ao longo da segunda metade do século com dezenas de aquisições em leilões de grandes colecionadores, recebe em 1909 a doação de Georges Salting e sucessivas doações de Walter Leo Hildburgh, entre outros.

⁵⁵ O banqueiro e colecionador John Pierpont Morgan lançou, durante o período da sua direcção no Metropolitan Museum, um programa intensivo de aquisições entre as quais se contam inúmeros esmaltes medievais e renascentistas, vindo a sua riquíssima colecção pessoal a ser doada ao Museu, após a sua morte, em 1917. Essa colecção incluía uma centena de esmaltes sobre cobre, entre os quais algumas das mais raras e antigas produções de esmalte, ligadas ao atelier de Sainte-Foy de Conques en Rouergue.

⁵⁶ A Colecção de George Hoentschel seria adquirida integralmente por John Pierpont Morgan.

⁵⁷ CHRISTIE et al. - *Catalogue of the Magnificent Collection of Works of Art and Vertu Formed by Mr. David Falcke ... which Will be Sold at Auction by Messrs. Christie and Manson ... on Monday, April 19, 1858*. 1858.

⁵⁸ *Catalogue of the celebrated collection of works of art and vertu: known as "The Vienna museum," the property of Messrs. Löwenstein, brothers of Frankfort-on-the-Maine, which will be sold by auction, by Messrs. Christie, Manson & Woods.* - Frankfurt am Maine: [S.n.], 1860.

⁵⁹ ROBINSON, John Charles (sir.) and MAGNIAC, Hollingworth - *Notice of the principal works of art in the collection of Hollingworth Magniac* London: Cundal Downes & Co. , 1861.

⁶⁰ VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery. Catalogue of the painted enamels of the Renaissance*. Baltimore: The Trustees of the Walters art Gallery, 1967. p. IX

A percepção de que, quer a *Opus lemovicense* medieval quer o esmalte pintado, se tinham difundido até aos confins da Europa e da relevância histórica de tal fenómeno, vai cimentando a ideia da necessidade de proceder a um recenseamento global de objectos que potencie o capital de informação desse fenómeno de difusão.

O interesse dos colecionadores e o investimento que estão dispostos a fazer no estudo das suas colecções proporciona a jovens estudiosos, como Marquet de Vasselot, a oportunidade de investigar e publicar, de modo sistemático o levantamento que vão fazendo.

A divulgação internacional desses estudos, por vezes associada à circulação das próprias colecções, como a doação de J. Pierpont Morgan cujos esmaltes haviam sido maioritariamente adquiridos na Europa, atrai a Limoges investigadores estrangeiros como Marvin Chauncey Ross (1916-1975)⁶¹ e Frederick Stohlman (1886-1966)⁶² que, fascinados pelo tema e pelos objectos, levam a cabo eles próprios levantamentos de peças e de documentação.

Chauncey Ross mergulha nos arquivos paroquiais franceses e passa em revista os boletins das sociedades científicas. Os seus estudos permitem-lhe apurar a proveniência de algumas das obras doadas ao Metropolitan Museum em 1917 e retomam a questão deveras polémica da difusão pela Península Ibérica e da existência de oficinas locais (Aragão, Galiza, Catalunha...). O tema fora abordado anteriormente por autores espanhóis⁶³, mas foi a tese do investigador e colecionador americano Walter Leo Hildburgh⁶⁴ que maior controvérsia gerou ao atribuir uma origem hispânica aos esmaltes champlevé. Chauncey Ross publica entre 1933 e 1940 diversos artigos em diferentes periódicos em permanente debate com a tese de Hildburgh⁶⁵, num esforço de destrinçar as produções Peninsulares das de Limoges.

⁶¹ O capitão Marvin Chauncey Ross foi um dos famosos *Monuments Men*, responsável pelo “achado” do *Isenheim Altar* de Matthias Grünewald entre dezenas de outras obras de arte em Haute Koenigsbourg, Colmar. Formado em Harvard, foi conservador do Los Angeles County Museum, do Brooklyn Museum, da Walters Art Gallery, entre outros.

⁶² Frederick W. Stohlman era medievalista. Formado em Princeton em 1909, viria a leccionar nessa mesma universidade entre 1920 e 1954, a sua área de especialização era precisamente o esmalte.

⁶³ Balsa de la Vega, R. - Orfebrería gallega *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. XX (1912) ; ARTIÑANO, Pedro M.- Esmaltes Españoles. In - *Arte Español*. Madrid, 1923. ; JUARISTI, V. - *Esmaltes, con especial mención de los españoles*. Barcelona: Labor, 1933.

⁶⁴ HILDBURGH, W. L. - *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries*,

⁶⁵ ROSS, M. CH - Esmaltes catalanes de los siglos XII-XIII. *Archivo Español de Arte*. XIV: nº 44 (1940-1941) p. 4-6; ROSS, M. CH - Le devant d'autel émaillé d'Orense. *Gazette des Beaux-Arts*. LXXVII: nº 872 (1933) p. 272-278; ROSS, M. CH - Un Esmalte Galego en New York. *Nós, Publicacións Galegas*. VI: nº 121 (1934) p. 4-6

De Limoges a Princeton - o Corpus dos esmaltes

Frederick Stohlman (1886-1966), fora, na década de 30 do século XX convidado pelo professor Charles Morey para integrar o grupo de trabalho do monumental *Corpus* fotográfico das Artes Cristãs medievais, que este fundara na Universidade de Princeton, com a missão de dirigir uma secção internacional inteiramente dedicada aos esmaltes medievais. Ao longo da década de 30, Stohlman percorreria a Europa inventariando e fotografando esmaltes⁶⁶.

Em 1939, no contexto do projeto do Professor Morey, F. Stohlman publicou um catálogo da colecção de esmaltes do Vaticano⁶⁷ no qual comparava as peças dessa extraordinária colecção com outras que ainda se conservavam nas dioceses em Bari, Lecce, Monselice e Sicília, tentando encontrar diferenças e afinidades de produção.

F. Stohlman leccionou em Princeton uma cadeira específica sobre a arte dos esmaltes, com um papel decisivo na construção de uma rede internacional de investigadores nesta área. A cadeira era frequentada por alunos americanos, franceses, ingleses, italianos, espanhóis, suíços e escandinavos que, uma vez regressados aos seus países de origem, publicaram ou suscitaram a publicação de recenseamentos dos esmaltes aí existentes, por vezes em lugares inesperados, como a Suécia, de onde logo em 1951 se publica o catálogo *Reliker och relikvarier Fran Svenska Kyrkor, tillfällig utstallaing*⁶⁸. O conhecimento das peças que encontrara pela Europa proporciona a Stohlman as bases para uma classificação geral dos esmaltes de Limoges em colecções europeias e americanas.

Estavam pois lançadas, não só em França como por boa parte da Europa e inclusive para lá das suas fronteiras, as bases de um recenseamento global dos esmaltes de Limoges. Todavia, só depois da Segunda Grande Guerra a ideia começaria a materializar-se verdadeiramente.

⁶⁶ Não terá então, que saibamos, vindo a Portugal, todavia, alguns anos mais tarde, tendo conhecimento da existência das duas arquetas medievais em Viseu, fez diligências junto da secção consular da Legação Americana em Lisboa, no sentido de obter fotos e informação sobre o historial das duas peças. Informação que lhe foi fornecida pelo diplomata Marselis C. Parsons Jr. em funções nessa secção. Analisamos oportunamente essa correspondência no presente estudo.

⁶⁷ STOHLMAN, Frederick - *Gli smalti del Museo Sacro Vaticano*. Città del Vaticano: Biblioteca apostolica Vaticana 1939.

⁶⁸ RYDBECK, M THORDEMAN, M. e KALLSTRÖM, Q. - *Statens Historiska Museum. Reliker och relikvarier Fran Svenska Kyrkor, Utställningskatalog* Estocolmo: Het Museum, 1951.

Marie-Madeleine Gauthier

Não pode traçar-se um quadro da historiografia do esmalte sem que nele se destaque a figura da historiadora de Arte Medieval Marie-Madeleine Gauthier (1920-1998). A autora publicou, ao longo de cerca de cinquenta anos, várias dezenas de títulos dedicados ao esmalte medieval que se integram numa longa linha de investigação sobre o tema herdada do século anterior, mas que em absoluto se destacam por constituírem ainda hoje o mais profundo, rigoroso e atual corpo de informação existente sobre o tema.

Marie-Madeleine Gauthier construiu, além disso, os alicerces de uma estrutura internacional de investigação que perdura muito para além da sua morte.

O seu interesse pelo esmalte terá começado quando assumiu funções de bibliotecária na biblioteca de Limoges em 1947. Em 1948 realiza-se no museu municipal dessa cidade uma grande exposição de esmaltes medievais. Fotógrafos americanos e holandeses vêm fotografar as peças expostas. As imagens são depois tratadas e relacionadas com referências bibliográficas na biblioteca municipal, tarefa que Marie-Madeleine Gauthier toma a seu cargo.

Em 1950 publicava já um primeiro estudo de síntese dedicado ao esmalte *champlevé*⁶⁹, mas seria em 1964, no quadro dos seminários de Arqueologia Cristã na *École Pratique des Hautes Etudes* ministrado por André Grabar, que apresentaria uma comunicação sobre a decoração em esmalte para a Capela da Confissão de São Pedro, na basílica dos Mártires em Roma, encomendado por Inocêncio III após o Concílio de Latrão de 1215. Esta comunicação, primeiramente apresentada como “*Observations préliminaires*”, seria publicada quatro anos depois, integrada numa compilação de estudos dos alunos de André Grabar⁷⁰, oferecida ao carismático mestre da História da Arte Cristã Medieval.

Em 1957, Madeleine Gauthier iniciaria com Frederick Stohlman o projeto apoiado pelo *Centre national de Recherche Scientifique* (CNRS) e pela *Bibliothèque nationale de Paris*, designado *Corpus des Émaux*, por analogia com o projecto *Corpus Vitrearum Medii-Aevi* das campanhas fotográficas lançadas por Jean Porcher no Pós-Guerra. Os levantamentos levados a cabo na Europa por F. Stohlman articulam-se então

⁶⁹ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux limousins champlevés des XIIe (12e), XIIIe (13e) et XIVe (14e) siècles*. Paris: Gérard Le Prat, 1950.

⁷⁰ GAUTHIER, Marie-Madeleine - La clôture émaillée de la Confession de Saint Pierre au Vatican lors du concile du Latran IV, 1215 In al.,ed. - *Synthronon : art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1968.

com a referenciação bibliográfica e documental iniciada pela autora. O objectivo seria, nesse universo de peças cada vez maior, definir agrupamentos por afinidades de estilo e inspiração, que pudessem servir para estabelecer uma cronologia não apenas interna e relativa mas absoluta e positiva⁷¹. Madeleine Gauthier acabaria por permanecer um ano como residente em Princeton onde trabalharia com Erwin Panofsky e Millard Meiss.

Participou nas exposições organizadas pelo Conselho Europeu dedicadas à Arte Românica e à Arte Gótica⁷² e em 1972 publicou nova obra de síntese, de maior envergadura que a de 1950, *Émaux du Moyen Age Occidental*⁷³, que permanece como referência ainda hoje para o estudo do esmalte *champlevé* e para o esmalte translúcido francês e italiano, por se considerar que marca o momento de viragem em que a investigação sobre o tema abandona as suas raízes locais e definitivamente adquire uma dimensão europeia⁷⁴.

O projeto do *corpus* dos esmaltes, sem dúvida o maior e mais durável legado da investigadora, continuava entretanto a desenvolver-se, em colaboração com várias instituições (museus e universidades) de outros países e o com o apoio do CNRS e do Museu de Cluny. Em 1987 é publicado o primeiro tomo da obra⁷⁵ no qual são catalogadas cerca de 330 peças de colecções espalhadas um pouco por todo o Mundo.

A análise detalhada do objeto, a inserção num universo de relações de comparação histórica, cultural e geograficamente ampliado e um domínio profundo da documentação subsistente, reflete a metodologia de trabalho de toda uma carreira profissional que teria repercussões em todos os estudos sobre o tema publicados posteriormente por outros autores.

Um centro de documentação do esmalte é entretanto criado no *Musée de L'Évêché*, hoje *Musée des Beaux-Arts de Limoges*, ao qual a investigadora legaria o seu espólio documental⁷⁶.

⁷¹ GAUTHIER, Marie Madeleine - Les émaux champlevés limousins et l'oeuvre de Limoges: quelques problèmes posés par l'émailerie champlevée sur cuivre en Europe meridionale du XII au XIV siècle. *Cahiers de la Ceramique et des arts du feu*. n° 8 (1957)

⁷² 7th Council of Europe Art Exhibition - *Romanesque art. Barcelona and Santiago de Compostela*, Julho a Outubro de 1961; 12th Council of Europe Art Exhibition – Gothic Art, Paris Julho de 1968.

⁷³ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*. Paris: Office du Livre, 1972.

⁷⁴ GARDNER, Julian - Marie-Madeleine Gauthier *The Independent*. [Em linha]. 26 de Agosto (1998). Disponível em WWW:<<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-marie-madeleine-gauthier-1174304.html>>.

⁷⁵ GAUTHIER, Marie Madeleine y FRANÇOIS, G. - *Émaux méridionaux: Catalogue international l'Oeuvre de Limoges. T.I., L'Époque Romane*. Paris: CNRS, 1987.

⁷⁶ GUILLOUËT, Jean-Marie & SANDRON, Dany.- Avant-propos. In - *l'Oeuvre de Limoges et sa diffusion. Trésors, objets, collections*. Paris: Presses Universitaires de Rennes/ Institut National D'Histoire de L'Art, 2011. p. 9

As duas grandes exposições que decorreram no Louvre e no Metropolitan Museum of Art entre 1995 e 1996⁷⁷ dedicadas ao esmalte medieval seriam concebidas como um tributo ao seu trabalho e à sólida rede internacional de investigadores que conseguiu mobilizar⁷⁸

Empenhada desde cedo no debate sobre as oficinas peninsulares, visitou Espanha com regularidade. O retábulo de San Miguel in Excelsis de Aralar mereceu-lhe um estudo e uma tomada de posição relativamente à sua origem de fabrico que viria a rever⁷⁹. O seu derradeiro texto publicado seria aliás dedicado aos esmaltes em Espanha⁸⁰.

Do final do século XX aos nossos dias

Se o primeiro grande impulso de investigação tivera como objecto de estudo os esmaltes medievais, em breve a rede estabelecida por Marie-Madeleine Gauthier e o estreito contacto entre investigadores em Paris, em Princeton e no Metropolitan Museum de Nova Iorque, faria desenvolver estudos de rastreamento e inventário dos esmaltes pintados, vários deles realizados nos Estados Unidos⁸¹ e em Inglaterra, partindo das colecções, hoje públicas, entretanto adquiridas em França.

Desde então, e até hoje, um pouco por todo o lado, na Rússia, na Áustria, na Alemanha, na Suécia vão surgindo estudos avulsos e catálogos de colecções de esmaltes.

Philippe Verdier, embora ligado à Walters Art Gallery, vem a Princeton encontrar-se com Stohlman, André Chastel (1912-1990) entre outros discípulos de Henri Focillon (1881- 1943) que a Segunda Guerra fizera exilar em Yale⁸², e não passa incólume à influência desses investigadores. Em 1967, publica o catálogo dos esmaltes pintados da Renascença da Walters Art Gallery e, dez anos mais tarde, o catálogo dos

⁷⁷ TABURET, Elisabeth et al. - *L'oeuvre de Limoges : émaux limousins du Moyen Age: Paris, Musée du Louvre, 23 Outubro 1995-22 Janeiro 1996, New York, Metropolitan Museum of Art, 4 Março- 16 Junho 1996*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1995. ISBN 2711833054 9782711833054.

⁷⁸ GARDNER, Julian - *Marie-Madeleine Gauthier*

⁷⁹ GAUTHIER, Marie Madeleine - *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*. Pamplona: Instituto Principe de Viana-Diputación Foral de Navarra-Caja de Ahorros de Navarra, 1982.

⁸⁰ GAUTHIER, Marie Madeleine.- *L'Espagne, reconquêtes et pèlerinages de L'Oeuvre de Limoges*. In - *L'Oeuvre de Limoges. Art et Histoire au temps des Plantagenêt, Actes du Colloque organisé au Musée du Louvre le 16 et 17 Novembre 1995*. Paris: La Documentation française, 1995a.

⁸¹ Onde, além do Metropolitan Museum, muitos outros possuem grandes e importantes colecções de esmaltes com as quais têm desenvolvido um trabalho notável de investigação e divulgação, com destaque para o Los Angeles County Museum of Art, a Frick Collection ou a Walters Art Gallery.

⁸² GAUTHIER, Marie Madeleine - *Traversées atlantiques de L'Oeuvre de Limoges*, p. 19

esmaltes da Frick Collection de Nova Iorque e em 1995 o da colecção do Taft Museum de Cincinnati.

A investigação histórica, mas também nas áreas da conservação e restauro envolvendo a Química, a Física e vários ramos da Engenharia, tem hoje uma tal proporção a nível mundial, que não é possível traçar aqui um panorama rigoroso do estado da arte nesses últimos domínios.

Desde os anos 1990 sucedem-se os catálogos *raisonné* de colecções de esmaltes por toda a Europa⁸³, por vezes associados à apresentação de exposições temporárias, mas na sua maioria divulgando e atualizando informação sobre colecções permanentes.

Após a morte de Marie-Madeleine Gauthier e ainda inacabado o segundo volume do *Corpus*, o projecto foi retomado pelo organismo que viria a ser o *Institut national d'Histoire de l'Art* (INHA) em colaboração com o *Département des Objets D'Art* do Louvre e publicado pelo *Comité des Travaux Historiques et Scientifiques* (CTHS).

As proporções da tarefa de levantamento, que acabou por reunir notícias de 860 peças distribuídas pelo mundo inteiro, entre colecções públicas e privadas, além de peças em circulação no mercado, exigiu a formação de uma equipa internacional, especificamente organizada para a empresa, que reunia os museus do Louvre, de Cluny, de Limoges, o Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, o Ermitage de Saint-Petersbourg, o Art Institute de Chicago, o Nationalmuseum de Estocolmo, e as universidades de Oslo e León.

Várias bolsas de doutoramento foram então atribuídas para tratamento da informação

⁸³CHANCEL, Béatrice de. *Émaux peints, la Collection des Musées d'Angers*. Angers: Musées d'Angers, [1991].

CAROSELLI, Susan L. *The Painted Enamels of Limoges. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1993.

NETZER, S. *Maleremails aus Limoges, der Bestand des Berliner Kunstgewerbemuseums*. Berlin: Kunstgewerbemuseum, 1999.

BARATTE, S. *Les Émaux peints de Limoges*. Paris: musée du Louvre, département des Objets d'art/ Réunion de musées nationaux, 2000.

MÜSCH, I. *Maleremails des 16. und 17. Jahrhunderts aus Limoges*. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 2002.

RAPPÉ, T. et BOULKINA, L. *Les Émaux Peints de Limoges de la collection de l'Ermitage [Cat. Exposition]*. Saint-Petersbourg: Musée de L'Ermitage, 2005.

HIGGOTT, Suzanne. *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*. Londres: The Wallace Collection, 2011.

BLANC, Monique. *Emaux peints de limoges XVe - XVIIIe siècles. La Collection du Musée des Arts Décoratifs*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 2011.

documental e fotográfica existente e o apoio financeiro permite disponibilizar em linha a obra *Catalogue international de L'Oeuvre de Limoges. L'époque Romane*⁸⁴.

A esta dinâmica está associado o desenvolvimento tecnológico recente no estudo da composição do vidro e sua aplicação a esta área de investigação, nomeadamente no Instituto de Química da Universidade Técnica de Berlim com Stefan Röhrs e no C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France) com Isabelle Biron, mas também na Staatliche Akademie der Bildende Kunst Stuttgart com Gerhard Eggert, entre muitos outros organismos e investigadores.

As análises realizadas têm permitido a construção de bancos de dados, designadamente no Laboratoire du Carroussel, no Louvre. Esse conhecimento dos materiais tem vindo a proporcionar avanços muito relevantes no estudo de técnicas de produção e consequentemente na datação e autenticação de inúmeras peças, bem como o progresso de técnicas e recursos de conservação.

A questão das reproduções e dos falsos e da produção oitocentista que visava imitar a maneira de Limoges, no sentido de recuperar a tecnologia perdida, tornou-se ao longo das duas últimas décadas uma questão candente, para a qual o avanço científico e os estudos comparativos de âmbito cada vez mais alargado têm fornecido importantes contributos.

A formação destas equipas e a rede interdisciplinar internacional que se foi construindo em torno do estudo do esmalte tem propiciado encontros regulares para apresentação de resultados de investigação.

O British Museum organizou encontros anuais sobre esmalte até 1997. Estes encontros seriam retomados em 2011, em alternância entre o Museu do Louvre e o Museu de Limoges. Simultaneamente, um grupo que reúne especialistas ligados aos comités do metal e do vidro e cerâmica, do International Council of Museums, organiza de dois em dois anos, desde 2006, um encontro sobre esmaltes onde se reúnem investigadores das áreas da conservação e restauro e da história da Arte. As actas destes encontros são disponibilizadas *on line*, mas essa documentação é apenas “a ponta do iceberg” de uma multiplicidade de textos publicados em revistas científicas em torno

⁸⁴ O segundo tomo da obra - *Corpus des Emaux méridionaux, t. II, l'Apogée, 1190-1215. Catalogue international de l'œuvre de Limoges*. foi lançado no Louvre em 2011, integrado no programa de um encontro do esmalte aí realizado.

das questões históricas e, cada vez mais, em torno das questões da composição e degradação dos materiais (cobre e vidro, genericamente).

O esmalte na historiografia da Arte em Portugal

Os primeiros cem anos

Em Portugal, algumas das peças em esmalte mais qualificadas e íntegras que hoje se conhecem estavam provavelmente já acessíveis ao público (ou pelo menos a alguns segmentos do público) no final do século XIX. As duas arquetas do tesouro da Sé de Viseu que, presume-se, se encontrariam à vista na própria Sé, tal como estariam algumas das peças da Sé de Coimbra mesmo antes da abertura do Museu das Pratas em 1884, a série de esmaltes de Sta. Cruz de Coimbra instalada no Museu Portuense desde 1834 e que antes estivera na capela das relíquias do Mosteiro bem como o tríptico de Évora eventualmente no museu de Sisenando Cenaculano Pacense em Beja, aberto desde 1791 (posteriormente em Évora). Presumivelmente também o cofre, dito do século XIV, no Museu de Antiguidades da Ajuda.

Nenhum deles parece porém ter suscitado a curiosidade dos eruditos portugueses, pelo menos em medida suficiente para produzir qualquer registo escrito sobre o assunto até à sua apresentação na Grande Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola realizada em 1882⁸⁵.

Não obstante, nessa exposição o número de espécies em esmalte que mereceram o interesse dos comissionados encarregues de seleccionar o vasto conjunto a apresentar em Portugal, revela a generalização, entre o público coleccionista português, do gosto e

⁸⁵ Com excepção dos escritos de Joaquim de Vasconcelos nos quais encontramos observações, sobretudo aos esmaltes translúcidos das peças da Sé de Coimbra e aos esmaltes *ronde-bosse* da custódia de Belém. A obra que citaremos daqui em diante foi, no dizer do próprio Joaquim de Vasconcelos, impressa em 1882, mas não posta à venda. Grande parte do que aí se compilou foi divulgado entre 1880 e 1883 em publicações periódicas como a revista da Sociedade de Instrução do Porto, o Boletim da Real Associação dos Arquitectos e Arqueólogos e a Arte Portuguesa. Dada a dificuldade em reunir os textos avulsos, optámos por citar sempre o exemplar da obra intitulada *História da Ourivesaria e Joalheria Sacra e Profana* da qual existe um exemplar na Biblioteca Pública Municipal do Porto, sem folha de rosto, sem índices e sem prefácio, à semelhança, cremos, de todos os outros exemplares existentes. O título da obra é fornecido pelo próprio autor noutras publicações segundo BASTO, A. Magalhães - Varandim de Santo Eloy. Joaquim de Vasconcelos e a sua "História da Ourivesaria e Joalheria portuguesa, sacra e profana". *Ourivesaria Portuguesa. Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*. 5 (1949)

apetência por peças deste tipo que a conjuntura descrita no capítulo anterior certamente favorecera.

Por essa, altura as maiores colecções particulares (Palmela, Daupíás e Allen) tinham peças em esmalte, quer medievais quer renascentistas, bem como vários dos tesouros catedralícios e grandes instituições monásticas (ou o que destas restava integrado no património do Estado).

A *Grande Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola* é o momento de revelação pública de grande parte das peças de esmalte existentes em Portugal, pelo menos o primeiro em que saem do âmbito local a que estavam limitadas e ganham visibilidade nacional⁸⁶ e internacional.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, Joaquim de Vasconcelos Gabriel Pereira, Luís Chaves, e Aarão de Lacerda inauguram os escritos sobre esmaltes em Portugal.

O primeiro autor a publicar evidências de alguma reflexão sobre a questão do esmalte seria Joaquim de Vasconcelos na sua malograda *História da Ourivesaria e Joalheria Sacra e Profana*⁸⁷ onde, á luz de documentos inéditos que então divulgava, traçava uma panorâmica do que teria sido a produção artística de ourives e joalheiros em Portugal dos séculos XIV a XVI, através da análise de algumas peças que considerava poderem ser tomadas como peças tipo dessa produção, pertencentes ao então Museu da Academia de Belas Artes de Lisboa, à colecção de D. Fernando II, ao Museu das Pratas da Sé de Coimbra e ao Tesouro da Colegiada de Guimarães. Num sistema de análise comparativa, Joaquim de Vasconcelos comparava as peças descritas nos inventários com algumas das que conhecia nas colecções portuguesas, espanholas e mesmo com peças portuguesas existentes em colecções de outros países, como a do Tesouro Imperial de Viena.

Várias das peças que considera dignas de nota e exemplares da produção nacional apresentam esmaltes na sua decoração ou pelo menos nos escudos de armas

⁸⁶ Embora a exposição tenha primeiramente (em 1881) sido apresentada no Museu de South Kensington, os seus objectivos focavam-se na produção local de cada país (Portugal e Espanha). Na exposição em Londres, J.C. Robinson pretendia dar corpo ao levantamento que vinha fazendo na Península desde 1862, e que pretendia ser a primeira abordagem sistemática e metódica às artes decorativas e industriais desses dois países. A exposição apresentada em Lisboa em 1882, com diferentes propósitos, é muito mais abrangente (foram apresentados em Londres menos de 400 objectos, em Lisboa mais de 4000) e traz a público muitas dezenas de peças às quais se reconhece interesse e valor independentemente do local de produção. É nessa perspectiva que a série de Santa Cruz e o tríptico de Évora, entre muitas outras peças, são aí apresentadas.

⁸⁷ VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*. [S.l.]: [s.n.], [1882].

aplicados, razão pela qual o autor considera o esmalte, a par com as técnicas de cravação, como aspectos merecedores de alguma reflexão. São analisados neste estudo: a custódia de Belém, o cálice dito de São Torcato, hoje no Museu de Alberto Sampaio, a cruz do Mosteiro de Alcobaça, hoje no Museu de Arte Antiga, a custódia de D. João Dornelas (no mesmo Museu) entre outras. Joaquim de Vasconcelos observa que nos exigentes processos de engaste de pedras em peças de ourivesaria se verifica o que lhe parece ser “um acentuado cunho nacional” e regista a falta de perícia técnica dos artistas portugueses de então nesse domínio, que não lhes permitiria produzir as peças muito requintadas cujas descrições encontrava nos inventários⁸⁸.

Diferentes conclusões lhe suscitava a análise dos esmaltes nas peças existentes nas colecções portuguesas. Ao referir-se aos esmaltes *ronde-bosse* da custódia de Belém classifica-os como prova de valor excepcional da capacidade técnica dos esmaltadores portugueses ou a laborar em Portugal, opinião que não manterá como em seguida veremos.

Levava mais longe essa reflexão pela análise de um dos documentos, que no mesmo estudo divulgava sob o título “Documentos Comprovativos”: a relação de presentes de D. Afonso IV destinados ao dote de sua filha D. Leonor de Portugal, em 1347. O documento regista várias peças em esmalte, que as descrições permitem deduzir serem especialmente complexas e elaboradas.

A presença destes objectos em Portugal e a sua inclusão no dote da princesa cujo matrimónio com Pedro IV de Aragão se celebrava nesse mesmo ano, levam o autor a concluir que: *os esmaltes eram uma arte muito estimada entre nós* e que, além disso, *estes deviam ser excelentes para não desmerecerem ao lado dos já notáveis esmaltes do Reino de Aragão para onde a infanta os levava em dote*⁸⁹.

Convém aqui registar esta observação de Joaquim de Vasconcelos relativa à produção de esmaltes *excelentes* em Portugal no século XIV, dado o eco que, legitimamente, esta como outras afirmações do autor, tiveram na historiografia da Arte subsequente.

Na verdade, a origem “nacional” dos presentes de D. Afonso IV não pode servir como referência absoluta, pois tratava-se dos bens empenhados por D. Maria de Aragão, mãe de Branca de Aragão, com quem D. Pedro se casara em 1328 e a quem repudiara pouco tempo depois. D. Maria vivera durante algum tempo em Portugal, acompanhando

⁸⁸ VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*, 94

⁸⁹ VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*, 96

a filha, e partira após a anulação do casamento, deixando empenhados bens que D. Afonso IV viria a recuperar e a fazer incluir no dote de D. Leonor⁹⁰.

As peças em esmalte que serviam a dedução de Joaquim de Vasconcelos podiam portanto ser provenientes, também elas, de Aragão.

A questão surgia ainda em 2003, a propósito do estudo da imagem da Virgem no Tesouro da Rainha Santa, no Museu Nacional de Machado de Castro⁹¹, cuja qualidade de execução, designadamente dos esmaltes, sugere a intervenção de artista bem treinado nessa área e mais provavelmente oriundo de Aragão, ainda que instalado em Coimbra. As autoras do estudo não deixam porém de lembrar a tese de Joaquim de Vasconcelos formulada a partir do pressuposto de uma origem portuguesa para os bens doados por D. Afonso IV a sua filha.

Joaquim de Vasconcelos não era indiferente ao gosto forâneo patente nas peças em questão, admitindo que ourives estrangeiros pudessem ter ensinado os ourives portugueses.

O autor conhecia bem a ourivesaria espanhola, e, no ensaio citado, conjecturava ser *muito provável que eles fossem os nossos mestres na arte de esmaltar*. Referindo ainda que *a vizinha hespanha praticou também com grande êxito esta arte do esmalte, cuja tradição recebeu da melhor fonte, dos artistas árabes, que a cultivavam na maior perfeição*⁹², aludindo à frequência com que, na documentação francesa, surgem referidos objectos espanhóis designados enquanto tal e objectos dessa mesma

⁹⁰ RODRIGUES, Ana Maria - Género, consumo sumptuário e mecenato nas monarquias de Aragão e Portugal no século XIV, . XXX Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social, realizado no ISEG, em Lisboa, a 19 e 20 de Novembro de 2010. [Em linha]. (2010). Disponível em WWW:<<http://www.iseg.utl.pt/aphes30/docs/progdocs/ANAMARIARODRIGUES.pdf>>. Nogueira Gonçalves faz uma interpretação diferente do documento em que se regista a doação dos bens por D. Afonso IV a sua filha, considerando que se trata de bens outrora pertencentes a D. Maria de Portugal, Rainha de Castela pelo casamento com Afonso XI de Castela, que, após uma vida de tribulações, se haveria de refugiar em Évora onde viria a morrer em 1357. GONÇALVES, António Nogueira - *Estudos de Ourivesaria*. Porto: Paisagem Editora, 1984. 95. Todavia parece-nos que a leitura do documento não deixa margem para dúvida quanto à identidade da proprietária original dos bens referidos: [...] *as quaes coroa, e cintas, e copas, e couzas suso ditas o dito Senhor Rey dizia que lançara Donna Maria mulher que foi do Infante Dom Pedro de Castella por duas mil e cem libras dessa moeda de Portugal a Nicola Domingues, e a Jam de Rates mercadores vizinhos da Cidade de Lisboa* [...]. SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. II, 2ª parte*. Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1946. P. 381

⁹¹ *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Colecção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII a XV*. - Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus/ Inventário do Património Cultural, 2003. p. 89

⁹² VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*, p. 93

proveniência decorados com esmalte, destacando Aragão e a Catalunha como principais centros produtores⁹³.

É indiscutível a atualidade e pertinência da informação fornecida pelo autor que, neste estudo, mantém no entanto o esmalte na estrita dependência da ourivesaria propriamente dita, aliança que, como vimos, não é uma constante ao longo da história desta técnica e prejudica uma análise mais fina das peças subsistentes em Portugal.

Neste mesmo estudo, ao aludir à importância da importação de ourivesaria francesa (de Paris, Limoges, Montpellier e Toulouse) e à sua preponderância nos séculos XIII e XIV, refere em nota a presença em Portugal dos dois cofres de Viseu, do tríptico de Évora e da série de placas então da Academia do Porto⁹⁴, isto é, do Museu Portuense, à data sob a tutela da Academia Portuense de Belas Artes.

Em 1883, no catálogo da Exposição Distrital de Aveiro apresentada no ano anterior, temos mais um vislumbre do pensamento de Joaquim de Vasconcelos sobre o tema. Nesta obra, no final de uma subsecção dedicada aos vidros e cristais, o autor discorre sobre a importância de dedicar um capítulo à temática dos esmaltes que, apesar disso, se escusa de fazer por tal não lhe permitir “acentuar o ponto de vista nacional”, sendo essa, a nosso ver, a principal linha de força de todo o catálogo.

O texto desenrola-se com apontamentos críticos à Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola. O autor critica-a severamente na motivação, nos propósitos e na forma como se concretizara, na selecção das obras, na sua articulação no espaço e na sua classificação individual, à qual aponta sistematicamente erros. Um desses erros refere-se precisamente à classificação de cinco esmaltes da colecção do Visconde de Daupias, que haviam sido apresentados na exposição e publicados no catálogo como obra de Limoges, tendo o autor (o médico e arqueólogo Augusto Filipe Simões, membro da comissão organizadora da exposição) à última da hora corrigido essa classificação em errata, avisado do erro pelos comissários espanhóis, presume Joaquim de Vasconcelos⁹⁵.

O incidente revela, é certo, alguma falta de critério e sobretudo de informação específica por parte dos organizadores da exposição de Lisboa, mas sobretudo revela a atualidade dos conhecimentos de Joaquim de Vasconcelos, que lhe permitia afirmar

⁹³ VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*, p. 96

⁹⁴ VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*, p. 163

⁹⁵ GOMES, Joaquim Marques; VASCONCELOS, Joaquim de - *Exposição Districtal de Aveiro em 1882 Reliquias da Arte Nacional*. Aveiro: Gremio Moderno, 1883. p. 52

estarem claramente fixados os caracteres dos esmaltes espanhóis ou pronunciar-se assertivamente sobre a questão dos esmaltes de produção aragonesa, questão que por essa altura se debatia em Espanha, mas só anos mais tarde começaria a ser divulgada de modo sistemático⁹⁶

Não sendo hoje possível saber ao certo a que peças se referia Joaquim de Vasconcelos não deixamos porém de notar o tom de pouca familiaridade com que o autor descreve, no mesmo texto, o que julgamos serem as duas arquetas da Sé Viseu e um terceiro cofre, já nessa altura na colecção de D. Luís (hoje no Museu/Biblioteca em Vila Viçosa): *Havia ainda mais esmaltes que julgamos espanhóis, e são muito mais antigos, em cofres dos séculos XIII e XIV, com uma flora especial, esmaltada em cores segundo um esquema curioso que se revela não só em o numero das cores, mas na sua sucessão, partindo de um ponto central* ⁹⁷.

A sua grelha de análise debatia-se com questões que se adivinham quando expõem as várias possibilidades de classificação do esmalte, tomando partido pela associação desta técnica (tal como do vidro) à categoria da cerâmica, de acordo com a organização proposta por Gottfried Semper, autor que terá seguido de perto e citado recorrentemente⁹⁸. Por outro lado, sob o desígnio da afirmação da produção nacional, Joaquim de Vasconcelos toma, como no estudo anterior, quase como um todo os esmaltes *champlevé*, *cloisonné*, translúcidos ou opacos, aplicados nas peças antigas portuguesas que *servem apenas para realçar algum filete, facha ou friso, almofada ou botão, para cingir alguma pedra preciosa, para iluminar um escudo, ou para dar maior brilho a alguma figura de apóstolo*⁹⁹. O pressuposto diminui a profundidade e o rigor da análise que faz das peças medievais.

O esforço de caracterização das produções locais tem porém a vantagem de levar o autor a explicitar algumas considerações relevantes sobre o tema, como a de que os referidos esmaltes, que designa “de aplicação secundária”, se fizeram em larga escala em Portugal a partir do século XV.

⁹⁶ ARCO Y GARAY, Ricardo del - *Esmaltes Aragoneses*, Arte aragonés. Revista mensual de arte antiguo, moderno arqueologia y bibliografía. I: 5 (1913), p. 67-72.

⁹⁷ GOMES, Joaquim Marques; VASCONCELOS, Joaquim de - *Exposição Districtal de Aveiro em 1882 Relíquias da Arte Nacional*, p. 51

⁹⁸ ROSAS, Lúcia Maria Cardoso - Joaquim de Vasconcelos e a Valorização das Artes Industriais. *Actas do Colóquio "Rodrigues de Freitas: a obra e os contextos"*, Porto. C.L.C./F.L.U.P. (1996)

⁹⁹ GOMES, Joaquim Marques; VASCONCELOS, Joaquim de - *Exposição Districtal de Aveiro em 1882 Relíquias da Arte Nacional*, p. 52

Essa tomada de posição fundamenta-se, neste e noutros estudos, com a observação das peças que entende serem de produção nacional e na documentação que então publica.

É significativa a hesitação do mais prolífico investigador em história de Arte do seu tempo no esforço de identificação e classificação dos esmaltes *ronde-bosse* da custódia de Belém: *Perguntar-me-hão talvez como considero a aplicação dos esmaltes na custódia de Belem?*

É um trabalho excepcional o desta loja, não há dúvida, aqui a aplicação toma proporções extraordinárias, mas também não há outro exemplar igual a este que seja nacional. O relicário da Madre de Deus, cujos esmaltes notabilíssimos, tem uma singular afinidade de estylo e execução com os da Custodia de Belem, é obra de um artista estrangeiro, alemão ou flamengo (o que na época da factura valia o mesmo).

Isto está provado. As outras peças da exposição que podiam concorrer com estas pela importância, beleza e variedade dos esmaltes, como o cálice de ouro da Sé de Évora, a cruz de ouro da Sé de Lisboa, que foi do convento de Tomar, etc., são também estrangeiras, evidentemente estrangeiras; é a nossa opinião há bastantes anos.

*Temos pois o trabalho de esmalte da custódia de Belém isolado como hors ligne, e este mesmo tem de ser seriamente discutido para averiguarmos se o ourives Gil Vicente foi também o esmaltador da obra e se não houve ali nenhum elemento auxiliar estrangeiro. Esta questão é tocada aqui de leve porque pertence a um trabalho inédito especial sobre a Custódia de Belém.*¹⁰⁰

O trabalho de esmalte da custódia de Belém, como vimos, neste estudo considerado um caso isolado na produção nacional - de tal modo que dele J. de Vasconcelos deduz uma eventual participação estrangeira nas oficinas de Mestre Gil Vicente - é descrito noutro momento, pelo mesmo autor, do seguinte modo: *Basta citar os admiráveis esmaltes das figuras dos apóstolos da custódia de Belém, tão brilhantes como se fossem fabricados hontem; este único exemplo é suficiente para formarmos a mais alta opinião da perícia dos nossos ourivezes n'este difícil ramo da sua arte. Nos anjos alados, nos corpos de animais (...) provaram os nossos artistas que sabiam aplicar o esmalte em todas as condições de dificuldade.*

Verificamos que o autor é levado a hesitar e em certa medida a contradizer-se perante a singularidade dos esmaltes da custódia de Belém, evidenciando com isso a

¹⁰⁰ GOMES, Joaquim Marques; VASCONCELOS, Joaquim de - *Exposição Districtal de Aveiro em 1882 Reliquias da Arte Nacional*, 52

necessidade do estudo mais atento das peças com esmalte em Portugal e as dificuldades que se colocam nessa tarefa dada a escassez do universo de peças sobreviventes.

Joaquim de Vasconcelos, apesar de tudo menos preocupado com o enaltecimento dos ourives nacionais do que com uma verdadeira compreensão das dinâmicas de encomenda e produção das obras, afirmava ainda que, na Exposição de Arte Ornamental, só havia esmaltes de qualidade, aplicados em obra nacional, na custódia de Belém e na custódia de Santa Maria de Setúbal, aludindo ainda também aos da custódia da Sé do Porto¹⁰¹.

Passa em revista outras peças como o relicário da Madre de Deus (hoje no MNAA), o cálice da Sé de Évora (na Sé de Évora) e a Cruz de Filipe II vinda de Tomar para a Sé de Lisboa (no Tesouro da Sé de Lisboa), considerando-as obras indubitavelmente alemãs.

Onde estaria então o esmalte português? interroga-se o autor a certa altura, preparando o anúncio do que, nas suas palavras, constitui a abertura de um capítulo inédito na história da Arte Portuguesa: a existência de um conjunto crescente de pequenos esmaltes pintados com imagens devotas, atribuídos ao início e meados do século XVIII e que o autor peremptoriamente atribui a oficinas portuguesas. Trata-se de peças quase miniaturais que Joaquim de Vasconcelos encontrara entre a colecção de Marciano Azuaga e que fizera já expor na exposição do Centro Artístico de 1881, tendo posteriormente localizado outros exemplares nas colecções de Augusto Luso, de Moreira Cabral e do Museu Municipal do Porto¹⁰².

Estes dois textos, algo “discretos”, são os primeiros que conhecemos a abordar em Portugal o tema do esmalte enquanto técnica e, ainda que as referências se vão fazendo quase “a talhe de foice” e não em capítulo próprio, permanecerão por muito tempo as mais precisas e informadas reflexões sobre o assunto.

Não surpreende que se devam à pena de Joaquim de Vasconcelos. O esmalte enquanto arte e técnica reunia quase todas as condições para interessar aos entusiastas das artes industriais, de cuja valorização e promoção em Portugal Joaquim de Vasconcelos foi protagonista absoluto. Não era porém uma arte nacional por excelência o que o terá arredado de grande parte da literatura sobre Arte do seu tempo.

¹⁰¹ GOMES, Joaquim Marques; VASCONCELOS, Joaquim de - *Exposição Districtal de Aveiro em 1882 Relíquias da Arte Nacional*, 26

¹⁰² GOMES, Joaquim Marques; VASCONCELOS, Joaquim de - *Exposição Districtal de Aveiro em 1882 Relíquias da Arte Nacional*, p. 53

Nesse mesmo ano, num dos textos publicados na revista “A Arte Portuguesa” a propósito da Exposição de Arte Ornamental que então decorria em Lisboa, Joaquim de Vasconcelos escrevia, em três números sequenciais da revista, sobre uma selecção dos cofres aí expostos, mencionando a esse pretexto o famoso, embora ausente, cofre de São Pantaleão da Sé do Porto, que o autor não conhecera senão pelos desenhos de Nogueira Gandra e de Torcato Pinheiro. Ao conjecturar acerca dos detalhes prováveis da configuração dessa peça, cuja feitura datava de 1490-1500, diz: *o fundo por detrás dos cardos seria esmaltado com alguns toques de buril, talvez esmalte translúcido, a espécie que mais agradou na península, além do esmalte incrustado, champlevé. Seria ainda ornada a buril e esmaltada a coberta do cofre.*

*As flores eram muito provavelmente bemmequeres ligados em cadeia por botões de esmalte, formando um tapete polychromo de delicado efeito. Dous anjos fundidos à parte, acabados a buril e esmaltados, estavam de guarda às sagradas relíquias do Santo*¹⁰³. Essa caracterização, inteiramente especulativa, resultaria talvez da observação da custódia da Sé do Porto e de outras peças afins, pouco posteriores ao cofre encomendado por D. João II¹⁰⁴.

No número seguinte da revista, ainda acerca da mesma tipologia - os cofres - Joaquim de Vasconcelos prossegue a sua análise. Comparando as duas arquetas da Sé de Viseu e o cofre de D. Luís com outras duas presentes na Exposição de Arte Ornamental, na secção espanhola¹⁰⁵, classifica-as como trabalhos peninsulares, sem se deter nos fundamentos para essa atribuição. Destaca uma das arquetas de Viseu (a que hoje tem o nº provisório 81) como sendo de feitura superior à das duas peças de San Marcos de León e à da outra arqueta da Sé viseense, e surpreende-nos ao afirmar que estas têm desenho incorreto, modelação deficiente das figuras, deficiências no processo de esmaltagem e na escolha das cores, revelando *uma arte pouco experimentada*. É igualmente surpreendente a sua análise do cofre de D. Luís, que tudo indica ser o que hoje se encontra no Museu/ Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa. Considera *de um valor excepcional* e classifica como obra italiana do século XIII (Teixeira de Aragão classificara-o de “bizantino”), afigurando-se-lhe *copiado sob um baixo relevo da melhor*

¹⁰³ p. VASCONCELOS, Joaquim de - *O Cofre de São Pantaleão*. 1882a. p. 55

¹⁰⁴ O cofre de São Pantaleão na Sé do Porto terá sido terminado depois de 1502, todavia seria substituído em 1631, por se encontrar em mau estado de conservação, por uma outra arca em prata que viria a ser roubada em 1841. Terá sido esta que Nogueira Gandra pode fixar no seu desenho e não a original do século XVI.

¹⁰⁵ Presumivelmente os dois cofres encontrados em San Marcos de Leon aquando da expulsão dos Jesuítas e que pertencem ao Museu Arqueológico de Madrid (inv. Nº 51152 e 51153).

época da antiguidade clássica, também aqui sem expor argumentos para a atribuição. Não fora a especificidade de uma das cenas representada na peça ser discriminada na entrada do catálogo da Exposição de Arte Ornamental (um grupo de personagens empunhando tochas) e julgaríamos estar perante uma peça diferente da que nos descreve Joaquim de Vasconcelos.

A peça que conhecemos apresenta cinzelado inábil e desenho pouco cuidado. A própria qualidade do esmalte, que escasseia no preenchimento do campo escavado, formando mesmo depressão nas zonas esmaltadas, não nos sugere qualquer aproximação ao esmalte italiano.

O interesse de Joaquim de Vasconcelos pelo esmalte aplicado à ourivesaria, ou à ourivesaria do cobre, e a percepção da importância do seu estudo para um verdadeiro entendimento das peças, permaneceriam isolados e sem qualquer sequência na historiografia da Arte em Portugal, durante largos anos.

Em 1886, Gabriel Pereira insere nos “Estudos Eborenses” uma notícia sobre o tríptico da Paixão, a propósito da descrição da colecção de Cenáculo, chamando-lhe *obra de arte de primeira ordem*, digna de nota não em Portugal ou na Península, mas em qualquer lado e dizendo-a admirada de todos os entendedores de obras de arte. Refere-se também de passagem à pequena placa com esmalte *champlevé* com Cristo em Majestade, que ainda hoje se encontra no Museu, classificando-a como bizantina¹⁰⁶.

Gabriel Pereira voltará a escrever sobre esmaltes em 1902, desta vez acerca de uma colecção de peças em esmalte pintado pertencente aos Duques de Palmela. O autor, deslumbrado com o conjunto, traçava uma panorâmica breve sobre a produção de esmalte pintado em Limoges no século XVI e mencionava as colecções dos Museus do Louvre, de Cluny e de South Kensington. Mencionava em seguida o tríptico de Évora que apelidava de *jóia de primeira grandeza*, sem se deter mais sobre o mesmo. Adiantava ainda que *o nosso museu de Bellas Artes é pobre e que em poder de particulares poucos [esmaltes] existem*. Essas considerações levavam-no tomar a colecção dos duques de Palmela como excepcional (era-o efectivamente) e dá-la (talvez com algum exagero) como paralela da colecção do barão Ferdinand de Rothschild. Esta, como já vimos, fora legada ao British Museum no famoso Waddesdon Bequest em

¹⁰⁶ Temos notícia de um outro texto publicado por Gabriel Pereira em 1901, no periódico “O Passatempo. Semanário de Instrução e recreio” a propósito do tríptico de esmalte pintado do Museu de Évora onde por certo analisava mais detidamente esta peça. Trata-se porém de um periódico raro, que não nos foi possível consultar em tempo útil de modo a conferir a notícia.

1898, e o seu catálogo publicava-se precisamente em 1902, tornando-se o paradigma da colecção ilustrada, por longo tempo mimetizado por todo lado, inclusive em Portugal¹⁰⁷.

O autor confessava-se maravilhado *ao entrar no gabinete precioso onde estão esplendidamente instalados os esmaltes ao lado de muitos outros primores artísticos, entre estes os pequenos quadros de Sequeira e dos Vieiras*¹⁰⁸.

Gabriel Pereira apresentara com entusiasmo a colecção Palmela à Real Associação dos Arquitectos e Arqueólogos Portugueses nesse mesmo ano. Seria no periódico dessa associação que, em primeira mão, iria publicar textos sobre ela. Uma descrição da colecção de pintura, vasos gregos, entre outros núcleos, no Palácio do Calhariz e uma descrição da colecção de esmaltes no Palácio do Lumiar, esta última, aliás publicada duas vezes, uma das quais como monografia dois anos mais tarde¹⁰⁹.. O facto de o autor dar a mesma importância à colecção de esmaltes que à colecção de pintura onde se destacavam as obras de Vieira Portuense e Domingos Sequeira, dá-nos uma ideia do impacto causado pelo acervo, com cerca de vinte e seis peças, algumas das quais certamente imponentes.

O autor, todavia, analisa os esmaltes da colecção Palmela com muitas reservas, sendo especialmente lacónico na descrição da técnica em que aquelas peças são produzidas e preservando-se nas afirmações com expressões como *e, parece, as peças assignadas da casa Palmella são mais importantes* ou *os entendidos dão grande apreço aos esmaltes assignados e datados*, assumindo o pouco domínio do tema e dando indícios de que se baseava em opinião de outrem, que aliás não cita.

Este texto tem, apesar disso, especial importância por mais do que uma razão:

É o único que descreve essa colecção, na verdade excepcional por razões artísticas e sobretudo históricas, lamentavelmente hoje dispersa; É, que saibamos, o primeiro texto em português dedicado especificamente a uma colecção de esmaltes; Situa, para o público português nos primeiros anos do século XX, o esmalte pintado na esfera das grandes colecções europeias, enquadramento que a bibliografia antecedente de modo algum valorizara. Tal texto, cremos, teria impacto na formação das colecções portuguesas daí em diante, considerando até a ampla divulgação do periódico em que publicava o estudo (pelo menos entre alguma elite) e, por outro lado, o prestígio de que o investigador gozava na altura.

¹⁰⁷ Veja-se, a título de exemplo, as colecções Ricardo Espírito Santo Silva e Medeiros e Almeida.

¹⁰⁸ PEREIRA, Gabriel - *Os Esmaltes da Casa Palmela*. Lisboa: Officina Typográfica, 1904. p. 4

¹⁰⁹ PEREIRA, Gabriel - *Os esmaltes da Casa Palmela*. 1902.

Joaquim de Vasconcelos continuaria por esses anos a incluir menções, embora breves, a peças em esmalte, ou mesmo à técnica do esmalte na época medieval¹¹⁰, nos seus muitos escritos e conferências públicas sobre ourivesaria e arte dos metais.

Pouco mais tarde, em 1914, na obra *Arte Religiosa em Portugal*, o mesmo autor dedicaria quatro páginas à série de esmaltes proveniente de Coimbra, no Museu Soares dos Reis, publicando o primeiro estudo e a primeira reprodução fotográfica conhecidas desse conjunto. Estranhamente, data a série de 1500 a 1520 e em momento algum a relaciona com a série de gravuras da “*Pequena Paixão*” de Albrecht Dürer em que se inspira e que por certo o autor, tão familiarizado com a obra desse artista¹¹¹ e a arte alemã em geral, conhecia bem.

Neste texto, em cuja introdução é evidente (e significativa) a necessidade de apresentar a própria arte do esmalte ao leitor, menciona as variantes técnicas e a sua importância na ourivesaria e joalharia. Faz alusão ao facto de ser uma arte pouco estudada em Portugal e ao renome dos esmaltes pintados aragoneses que raras vezes encontrou por cá. Reforça ainda a distinção, já feita no catálogo da exposição de Aveiro a que acima aludimos, entre o esmalte *formando quadro, com feição de pintura, e o esmalte como simples acidente decorativo, para realçar certos elementos e formas metálicas de artefactos menores*¹¹², voltando a incluir numa mesma categoria o esmalte *champlevé* sobre cobre, o esmalte translúcido e todas as outras técnicas que diferissem do esmalte pintado.

Neste ensaio de cronologia da fortuna crítica do esmalte na historiografia da Arte em Portugal, não podemos deixar de mencionar um episódio que, embora não se traduza num texto publicado, é por demais revelador de uma dinâmica específica de colecionismo que ia acontecendo, de modo cada vez mais intenso, não obstante a ausência da “legitimação” que a História da Arte nalgum momento pode ou deve conferir à construção das colecções públicas e que no caso português não se fazia.

Em 1914 é adquirida em Paris uma placa com representação do Juízo Final segundo a gravura da “*Pequena Paixão*” de Dürer, pelo Grupo de Amigos do Museu

¹¹⁰ Em Novembro de 1907 enviava ao director da Academia Portuense de Belas Artes o programa de quatro conferências sobre a arte peninsular dos séculos IX a XII, com que pretendia abrir o Curso Livre de História da Arte Peninsular que se propunha reger na referida Academia. A terceira dessas conferências debruçava-se, entre outros temas, sobre a técnica dos esmaltes.

¹¹¹ VASCONCELOS, Joaquim - Albrecht Dürer e a sua influência na Península. *Archeologia Artística*. IV (1877)

¹¹² VASCONCELOS, Joaquim de - *Arte Religiosa em Portugal*. Porto: Emílio Biel e C^a Editores, 1914-1915. [9]

Nacional de Arte Antiga¹¹³, peça que hoje se considera poder ter sido produzida na mesma oficina que a série de Santa Cruz de Coimbra. José de Figueiredo, então Director, manifesta na altura a sua satisfação por, com tal aquisição, se inaugurar a colecção de esmaltes do MNAA, o que o poria a par do Museu Regional de Évora e do Museu do Porto nessa matéria.¹¹⁴

O interesse na peça parece dever-se mais à própria figura de José de Figueiredo, às suas relações pessoais com Émile Bertaux e ao facto de o Museu de Cluny se ter também mostrado interessado em adquiri-la, do que a um interesse ou gosto informado mais generalizados. Todavia, embora o seu alcance seja impossível de mensurar, a entrada na colecção do primeiro Museu do País de uma placa em esmalte pintado adquirida no estrangeiro e disputada por outro museu, não deve ter sido inconsequente ou indiferente junto do público coleccionista.

Aparentemente inconsequentes no panorama artístico e museológico nacional são os textos de Artur Lobo d'Avila e Levy Bensabat, bem como a prática amadora do esmalte pintado que ambos exerceram (e o primeiro ensinou) militantemente.

Artur Lobo d'Avila, romancista, ensaísta e dramaturgo, publicou regularmente na revista “Serões” sobre matérias diversas, entre as quais os esmaltes artísticos, em 1909. O texto, que voltaria a ser publicado pela Biblioteca do Ensino Técnico em 1935, é ilustrado com fotografias de esmaltes, na sua maioria feitos pelo próprio autor,¹¹⁵ que viria inclusivamente a retratar em esmalte personalidades como Júlio Dantas e Oliveira Salazar. Nas páginas da revista “Serões” são reproduzidas imagens de diversos tipos de fornos bem como ferramentas e utensílios utilizados para fabricar esmaltes.

Levy Bensabat, que viria a ser secretário particular do presidente da República Teófilo Braga, cultivou, em registo amador, a arte dos esmaltes artísticos, tendo proferido na Academia das Ciências, em 1910, uma curiosa conferência sobre o tema, durante a qual apresentava peças em esmalte de sua autoria, ambicionando com o seu exemplo estimular o *renascimento de uma arte formosíssima, encantadora, delicada e brilhantíssima, a dos Esmaltes Artísticos*¹¹⁶. É curioso que os autores, ambos

¹¹³ BASTOS, Celina.- 100 Anos ao Serviço do Museu. In - *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2012.

¹¹⁴ MNAA, AGMNAA, Assembleia Geral. Primeiro Livro das Actas do Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga. Acta da terceira sessão, 4/4/1914.

¹¹⁵ ÁVILA, Artur Lobo d' - Esmaltes Artísticos. *Serões. Revista mensal ilustrada*. IX. 2ª Série: 54 Dez. (1909) ;ÁVILA, Artur Lobo d' - Esmaltes Artísticos. *Serões. Revista mensal ilustrada*. X. 2ª Série: 55 Jan. (1910) ;ÁVILA, Artur Lobo d' - *Esmaltes artísticos e Industriais. Biblioteca de Ensino Técnico*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1935.

¹¹⁶ LEVY, Bensabat - *Esmaltes Artísticos (separata)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1915.

esmaltadores amadores, invoquem como motivação para os seus estudos, a recuperação dessa arte que consideram injustamente menosprezada em Portugal, fazendo ambos, na “pena” e na prática, eco tardio dos propósitos de recuperação das técnicas de fabrico dos seus antecessores franceses de 1845.

As palavras de Levy Bensabat, proferidas em Janeiro de 1910, tinham um enquadramento político específico e anunciavam os propósitos e preocupações do ideário republicano que em breve se imporia: *Portugal está atrasadíssimo, e a mais pequena vontade de tentar qualquer coisa, de estudar, de produzir, torna-se muitas vezes num mal, num defeito, uma enorme dificuldade quási sempre invencível. Escasseiam os elementos de estudo e abundam as más vontade.*

*Em Portugal caíram em um quási completo desprezo ainda que dissimulado, os estudos e trabalhos práticos para desenvolverem as obras da imaginação. [...] Portugal precisa de ser educado [...]*¹¹⁷.

Levy Bensabat dava voz a uma corrente de pensamento que estava em gestação em Portugal pelo menos desde o último quartel do século anterior e no resto da Europa, como vimos muito antes, a mesma que enquadrava os escritos e acção de Joaquim de Vasconcelos. Urgia educar o povo e cabia à elite instruída fazê-lo. A recuperação das artes industriais era, em Portugal como na França de Napoleão III, ou na Inglaterra vitoriana, um veículo de actuação social e política.

Em termos genéricos poderíamos dizer que, durante as quatro primeiras décadas do século XX, no rarefeito panorama da historiografia da Arte em Portugal, esta se dedicou sobretudo à arquitetura, à pintura e à escultura, reservando, mesmo nas obras mais ambiciosas, apenas pequenos capítulos, ou mesmo subcapítulos, à ourivesaria ou aos metais, demonstrando portanto as hesitações da penetração do ideário acima referido no discurso historiográfico mais erudito¹¹⁸.

Simultaneamente, porém iam sendo publicados múltiplos estudos avulsos, que, embora discretamente, traziam à luz informação preciosa para a história das artes industriais, sobretudo da ourivesaria, apesar de tudo a mais beneficiada de entre elas, no que concerne a fortuna crítica.

¹¹⁷ LEVY, Bensabat - *Esmaltes Artísticos (separata)*, p. 2-3

¹¹⁸ À excepção dos escritos de Francisco Marques de Sousa Viterbo dedicados às Artes Industriais, dos quais o respeitante à ourivesaria seria publicado postumamente: VITERBO, Francisco Marques de Sousa - *Artes industriais e indústrias portuguesas: Ourivesaria, quinilharia e bijutaria*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1914.

O esmalte, mesmo nos estudos de teor mais técnico, como os publicados por Laurindo Costa acerca da ourivesaria portuguesa, entre 1917 e 1926¹¹⁹, é referido de modo marginal e em geral pouco informado. O autor traz à história da ourivesaria em Portugal um contributo inquestionável, ao publicar documentos importantes para o conhecimento da organização sócio-económica dos ofícios. Porém, as referências que nesses estudos faz ao esmalte na ourivesaria reportam apenas a obras do século XVI em diante, sem merecer ao autor qualquer reflexão mais profunda sobre o enquadramento profissional dos seus artífices, orgânica de funcionamento das oficinas ou modos de fabrico.

Em 1926, publica-se “Mobiliário Artístico” da autoria de Alfredo Guimarães. A obra, solidamente baseada na documentação de inventário da Colegiada de Guimarães, que, por esses anos, o futuro director do Museu Alberto Sampaio “desbravava” em colaboração com João Lopes de Faria¹²⁰, apresentava textos verdadeiramente notáveis sobre cada uma das artes industriais, incluindo áreas que apenas Joaquim de Vasconcelos tocara, tais como o ferro forjado ou o esmalte.

Nas cerca de cinco páginas que dedica ao esmalte, Alfredo Guimarães parte das referências nos inventários da Colegiada de Guimarães desde o século XIII e faz uma síntese do que pode ter sido a importância dessa técnica nas peças no Tesouro da Colegiada, baseando-se na abordagem de Marquet de Vasselot à ourivesaria e aos esmaltes dos séculos XIII e XIV¹²¹, ou seja, recorrendo à bibliografia então mais actualizada. Com uma clareza verdadeiramente assinalável, faz pela primeira vez notar a recorrência do esmalte, sobretudo o de Limoges, na documentação portuguesa e destrinça, em síntese, as várias técnicas e possíveis períodos de datação das peças com esmalte no Tesouro da Colegiada. Não obstante, a sua análise, valioso ponto de partida para outras abordagens às peças congéneres nas colecções portuguesas, permaneceria esquecida durante largos anos.

Em 1929, para acompanhar a exposição portuguesa em Sevilha, João Couto redige um pequeno catálogo onde faz algumas considerações importantes sobre as obras que elegera para representarem a secção de ourivesaria portuguesa nessa mostra.

¹¹⁹ COSTA, Laurindo - *A ourivesaria e os nossos artistas*. Porto: Costa & c.a, 1917. ;COSTA, Laurindo - *A ourivesaria antiga: evolução*. Porto: Imprensa Nacional, 1925. ;COSTA, Laurindo - *Subsídios Jurídicos para a Historia da Ourivesaria (A fiscalização nos séculos XII a XX). Memória apresentada ao II Congresso de Ourivesaria*. Porto: Tipografia Fonseca, 1926.

¹²⁰ GUIMARÃES, Alfredo - *Mobiliário Artístico Português : Elementos Para a Sua História*. Porto: Edições Ilustradas Marques Abreu, 1924.

¹²¹ MARQUET DE VASSELLOT, J.-J.- L'orfèvrerie et l'émaillerie au XIIIe et XIVe siècles. In MICHEL,ed. - *Histoire de l'art*. Paris, 1906a.

Embora se trate de um trabalho de síntese, com o objectivo concreto de uma apresentação da ourivesaria portuguesa no estrangeiro e directo subsidiário dos estudos de Joaquim de Vasconcelos, nele se expressa algum pensamento sobre a questão dos esmaltes nas peças de ourivesaria que, de tão raro, é digno de nota. Como até aí e em muitos outros escritos posteriores, são os esmaltes *ronde-bosse* da custódia de Belém que espoletam alguma reflexão sobre o *modus operandi* das oficinas de ourives e o papel desempenhado pelos esmaltadores nesse contexto. É pois a propósito dessa peça que João Couto, na senda de Joaquim de Vasconcelos, nos diz: *A arte do esmaltador atingiu nesta peça uma segurança e maleabilidade extremas. Os esmaltes decorativos tinham, na nossa ourivesaria uma segura, se bem que mais restrita, tradição. Encontramo-los a ornamentar peças desse os primeiros tempos da monarquia, numa combinação, sempre perfeita, entre o metal e as aplicações esmaltadas. Por todo o século XVI os esmaltes tiveram uma voga excepcional, como se vê das obras e em passagens de livros da época. (...) O ourives, se não era o esmaltador, trabalhava em estreita colaboração com ele*¹²².

Beneficiando da novidade trazida pela publicação do *Livro dos Regimentos* apenas três anos antes¹²³, o autor fundamenta a afirmação no documento de 1572 em que é expresso o quesito, para obtenção da carta de ofício de ourives, de uma cinta de ouro “aparelhada para esmaltar”, primeiro documento conhecido em que se faz menção à actividade de esmaltar e ao seu enquadramento profissional entre nós.

O avanço no conhecimento da documentação alargava o horizonte ao campo dos “estudos e cogitações” dos investigadores, como refere o próprio João Couto, e através dele vinha à luz a percepção de um universo vasto de peças perdidas dos séculos XV e XVI, nas quais a decoração com esmalte tinha uma preponderância recorrentemente mencionada.

O estudo da ourivesaria e a análise comparativa detém-se, nas décadas de 20 e 30, ainda muito na questão da origem de fabrico das peças, afirmando-se a cada passo neste trabalho de João Couto, a competência comprovada dos artistas portugueses. Esse debate, o da origem nacional de obras e artistas ou a definição dos caracteres de uma arte genuinamente portuguesa estava ainda bem aceso nessa época, relativamente a peças tão carismáticas como o tríptico da Natividade ou o relicário da Madre de Deus,

¹²² COUTO, João - *Ourivesaria portuguesa : Exposição portuguesa em Sevilha*. Lisboa: Escola tipográfica da Imprensa nacional, 1929. p. 21

¹²³ CORREIA, Vergílio - *Livro dos Regimêtos dos Officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa / publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

a propósito do qual o autor afirma mesmo *foi feito em Portugal, com recursos de que ao tempo dispunham as nossas oficinas, até mesmo na manipulação dos esmaltes e na sua aplicação, arte em que tínhamos atingido um considerável desenvolvimento*¹²⁴.

Em 1934, realiza-se a Exposição de Arte Francesa em Lisboa. A apresentação nesta mostra da série de esmaltes de Santa Cruz de Coimbra do Museu portuense, dá-lhe visibilidade junto de especialistas estrangeiros que nesse contexto a classificam como do 1º terço do Século XVI, da autoria de Jean Penicaud II (C. 1515-1588)¹²⁵. Esta classificação será daí em diante a que se manterá associada ao conjunto e, como veremos, marca o início de um novo ciclo de fortuna crítica desta série, todavia sem qualquer eco em Portugal. Exceção feita para o estudo publicado nesse mesmo ano por Armando de Mattos, que, em treze páginas na revista *Museu*, contrapõe o nome de Leonard Limousin (c. 1505 - c. 1577)¹²⁶ como possível autor da série e referencia-a definitivamente ao mosteiro de Coimbra.

A questão da identificação das características de uma ourivesaria nacional continuaria aliás candente vinte anos mais tarde, quando num pequeno capítulo dedicado às artes decorativas, inserido na *História da Arte em Portugal*, coordenada por Aarão de Lacerda, Mário Tavares Chicó¹²⁷ faz algumas considerações sobre a origem geográfica das influências de certas peças de ourivesaria em Portugal, formulando em seguida uma comparação entre a cruz com esmaltes translúcidos do Museu Machado de Castro, a cruz de Alcobaça no Museu de Arte Antiga e uma cruz com marcas de Saragoça na colecção do Victoria & Albert Museum, para evidenciar as semelhanças entre as duas peças dos museus portugueses, que considera nacionais, e a peça espanhola¹²⁸. Prossegue com outros exemplo de peças que considera de produção nacional, entre as quais dois cálices do século XV na colecção do Museu de Arte Antiga (o da matriz de Loures e o da igreja de Colares) ambos com esmaltes no nó e únicos cálices dessa época mencionados no texto e reproduzidos em fotografia. Traça com isto uma linha de evolução em que a produção de esmaltes se insere naturalmente no curso da ourivesaria portuguesa, sem que, no entanto, a especificidade da técnica, ou os seus

¹²⁴ COUTO, João - *Ourivesaria portuguesa : Exposição portuguesa em Sevilha*, p. 32

¹²⁵ *Catálogo da exposição de obras de arte francesas existentes em Portugal. 1934*. - Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1934.

¹²⁶ MATTOS, Armando de - Os esmaltes limosinos do Museu Nacional de Soares dos Reis. *Museu*. nº I (1934)

¹²⁷ CHICÓ, Mário Tavares - *As artes decorativas em Portugal no Século XV. - A ourivesaria*. Porto: Portucalense, 1948.

¹²⁸ CHICÓ, Mário Tavares - *As artes decorativas em Portugal no Século XV. - A ourivesaria*, p. 214-215

principais centros de produção no resto da Europa, lhe pareçam dignos de qualquer análise mais detalhada.

Em 1951, num outro estudo dedicado à ourivesaria, da autoria de João Couto, de novo inserido numa obra de carácter geral ¹²⁹, encontramos uma surpreendente chamada de atenção para o grande número de crucifixos em metal encontrados em igrejas e capelas portuguesas e também em colecções particulares, das quais o autor destaca a colecção Ernesto Vilhena¹³⁰.

O autor remete para estudo de outro âmbito a análise dessas peças, embora reconheça a *primacial importância* do seu estudo *pela lição que traz a respeito dos elementos decorativos*, notando em seguida que estes se repetem nas peças de metal nobre. As características do crucifixo cuja imagem reproduz e a que acima aludimos não são objecto de qualquer comentário.

Já para a obra do período imediatamente a seguir, o autor reconhece que a intensificação das relações com outros países terá favorecido a importação frequente e o estabelecimento de artífices estrangeiros em Portugal, tornando-se por isso *muito difícil pôr em evidência o que têm de Português as obras produzidas nesta época*¹³¹, tomando como exemplo imediato dessa realidade as peças que integram o tesouro da Rainha Santa.

Este capítulo da *Arte Portuguesa* anuncia um modelo de análise dos objectos que o autor, então director do Museu de Arte Antiga, privilegiava, e que reeditará na obra *A ourivesaria em Portugal* de 1960, porventura um dos estudos mais ambiciosos dedicados a esse tema¹³².

A relação do esmalte com a ourivesaria é aí mais amplamente abordada, manifestando um reconhecimento progressivo do seu papel singular enquanto elemento de estudo das peças. Ainda assim, podem encontrar-se nesta obra afirmações que sugerem, uma vez mais, a desactualização por parte dos investigadores portugueses relativamente a esta matéria, numa época em que já se haviam publicado em França várias obras de fundo sobre o esmalte medieval e em que os museus de referência para a

¹²⁹ BARREIRA, João - *Arte portuguesa: As artes decorativas*. [S.l.]: Edições Excelsior, [1951].

¹³⁰ Ilustra este texto a fotografia de parte de uma cruz, com os respectivo crucifixo no modelo de saio sulcado na vertical e esmaltado (embora aparentemente já sem esmalte), identificada como de uma colecção particular, peça que não voltaremos a encontrar reproduzida e cujo paradeiro actual desconhecemos.

¹³¹ COUTO, João.- *A Arte da Ourivesaria em Portugal. Elementos decorativos*. In Barreira,ed. - *Arte Portuguesa*. [S.l.]: Edições Excelsior, [1951]. Vol. 3º,

¹³² COUTO, João e GONÇALVES, António Manuel - *A Ourivesaria em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1960.

historiografia Portuguesa (Louvre, British Museum e Victoria & Albert) os expunham com grande visibilidade havia mais de cem anos. Diz-se por exemplo, relativamente ao cálice de prata dourada, doado por Gueda Mendes, que seria *possivelmente esmaltado*¹³³. Trata-se de um cálice datado de 1152, período em que não se produzia ainda, que saibamos, esmalte translúcido, única técnica que vemos como passível de poder ser aplicada sobre o lavor fino da superfície desta peça. De resto, a mesma nada apresenta que nos permita pensar poder ter sido esmaltada em qualquer outra técnica, já que o reticulado delicado a cinzel da superfície em nada se assemelha ao escavado fundo e grosseiro que se produzia no metal (mais frequentemente cobre) para a fixação do esmalte opaco nas zonas a cobrir, caso se tratasse de uma peça ornada com esmalte *champlevé*¹³⁴.

São mencionadas nesta obra, a propósito da origem francesa de algumas peças em Portugal, a crossa de báculo de Castro Daire, a crossa de São Teotónio (hoje no Museu de Machado de Castro) e a chamada crossa de Santo Ovídeo do tesouro da Sé de Braga, não se fazendo qualquer alusão aos dois cofres esmaltados da Sé de Viseu, embora no final do capítulo seja reproduzido um desenho de um deles¹³⁵, merecendo ao autor apenas a legenda da imagem em índice “cofre limusino”, sem qualquer outro comentário à peça.

João Couto reforça nesta obra a ideia, que retomara de Joaquim de Vasconcelos, de a influência estrangeira (por exemplo francesa) na obra de ourivesaria dos séculos XII- XIII poder dever-se á presença efetiva de artistas estrangeiros em Portugal e/ou à assimilação dos seus processos de fabrico pelos artistas portugueses: *Da França pelas vias de peregrinação ou por outras, se teriam pouco a pouco infiltrado usos novos que haviam de viver ao lado ou de modificar os costumes mais sóbrios das populações indígenas. Importadas ou construídas aqui, embora de inspiração francesa, são as primeiras peças de ourivesaria românica que chegaram até nós*¹³⁶.

¹³³ COUTO, João e GONÇALVES, António Manuel - *A Ourivesaria em Portugal*, 68

¹³⁴ Na verdade o autor repete a afirmação feita por Aarão de Lacerda num capítulo dedicado à Arte, na História de Portugal dirigida por Damião Peres: LACERDA, Aarão de.- Arte. In Peres,ed. - *Historia de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, 1931. Vol. II, A mesma ideia será mais tarde repetida por Irene Quilhó , por Nogueira Gonçalves e até por James Mann num texto de recensão crítica à exposição de Arte Portuguesa, apresentada por Reynaldo dos Santos em 1955 ,em Londres: MANN, James - Exhibition of Portuguese Art at the Royal Academy. *The Burlington Magazine*. vol. XCVII: 633 (December) (1955) p. 367

¹³⁵ COUTO, João e GONÇALVES, António Manuel - *A Ourivesaria em Portugal*, 73

¹³⁶ COUTO, João e GONÇALVES, António Manuel - *A Ourivesaria em Portugal*, 70

Plenamente apoiado no suporte documental que ao longo da primeira metade do século XX, se fora enriquecendo e consolidando¹³⁷, João Couto formula uma análise comparativa entre peças existentes em Portugal, repartidas em grandes “blocos” cronológicos. Partindo dessa matriz vai enumerando os elementos construtivos e de ornamentação que em cada época se destacam, o que, pontualmente, dá lugar a algumas observações sobre elementos em esmalte, pela primeira vez analisados no sentido de contribuírem para o conhecimento das peças em estudo. No capítulo dedicado ao período dionisino, nota, a propósito da cruz de ágata, do tesouro da Rainha Santa, no Museu Machado de Castro, que se trata de uma peça presumivelmente do primeiro quartel do século XIV na qual se encontram o que designa de “botões-losango” gravados e esmaltados que depois se verão repetidos em várias outras peças que enumera, certamente de factura posterior (cruzes de cristal de rocha do mesmo Museu e do Museu de Setúbal, no cálice da matriz de Loures, no cálice da igreja de Colares e no cálice do Museu de Aveiro). Faz notar que por vezes esses elementos fornecem *indicações úteis, como escudetes heráldicos, o monograma de Cristo, monogramas pessoais (do doador? Do ourives? etc.)*.

Estabelece em seguida a comparação destas peças com uma outra apresentada no Pavilhão de Aragão na exposição de Sevilha de 1929, comparação essa infelizmente inconsequente, pois embora reunisse tudo para permitir um reenquadramento das peças, acaba por não o concretizar.

Essa linha de pensamento surpreende em João Couto que, sabemos, viajava e tinha um prolífero contacto com museus e colecções estrangeiras, por raramente enquadrar as peças portuguesas num contexto europeu e sobretudo num contexto ibérico que lhes seria natural e que Joaquim de Vasconcelos (que o autor segue de perto) tão claramente enunciara havia décadas¹³⁸.

As aplicações em esmalte translúcido em peças que analisa, por vezes em detalhe, não lhe oferecem qualquer comentário, nem mesmo quando essas aplicações concentram em si pistas iconográficas chave para a interpretação e classificação das peças, ou quando as características dos seus esmaltes são totalmente distintas.

No capítulo dedicado à ourivesaria pré-renascentista e renascentista da *Ourivesaria em Portugal* retoma-se a convicção de Joaquim de Vasconcelos de que, ao

¹³⁷ Pela mão de autores como Joaquim de Vasconcelos, Laurindo Costa, António da Costa Lobo, Rodrigo Vicente de Almeida, Vergílio Correia, Henrique da Gama Barros, Franz Paul Langhans, Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó, entre outros.

¹³⁸ VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*, 17

tempo de D. Manuel, o reino chamava a si artistas das mais diversas nacionalidades¹³⁹ e a produção (também) de ourivesaria ter-se-á diversificado exponencialmente no que se refere a estilos e gramáticas decorativas, mas também em técnicas, embora o estudo das mesmas não vá em toda a obra além dessas fugazes observações. As aplicações em esmalte translúcido e *cloisonné* que encontramos em tantas peças analisadas pelo autor e que necessariamente requeriam às oficinas que as produziam competências específicas (que nada prova integrassem as habitualmente ministradas aos aprendizes da profissão), não parecem ter também suscitado qualquer interrogação.

Os esmaltes da custódia de Belém merecem a João Couto o natural elogio e de novo o reforço da nota de 1929: *Dada a tradição restrita dos esmaltes pintados em Portugal, surpreende a maleabilidade e a segurança com que o artista individualizou cada figura [...]*¹⁴⁰.

Não podemos deixar de notar a pouca familiaridade do autor com as técnicas do esmalte, que o leva a designar o esmalte *ronde-bosse* como “esmalte pintado”, equívoco que se repete noutros momentos da mesma obra.

Dado o papel que reconhecemos como decisivo de *A Ourivesaria em Portugal* no processo de documentação e mesmo de formação das colecções dos museus portugueses e também nas colecções particulares daí em diante, salienta-se que a obra era exclusivamente dedicada á ourivesaria da prata e do ouro e por isso não se afigurava ainda a João Couto a sede própria para um estudo dos inúmeros crucifixos de “metais pobres” aos quais volta a referir-se superficialmente. Esquecidas as arquetas da Sé de Viseu, todo o esmalte *champlevé* existente nas colecções e nas igrejas portuguesas nessa época, era assim obliterado do universo já então dito das “artes decorativas” em Portugal, inclusão que teria por certo sido decisiva para a sua preservação e estudo nos anos subsequentes.

Também os estudos de ourivesaria que António Nogueira Gonçalves reúne numa publicação em 1984, pouco acrescentam às publicações anteriores no que se refere ao esmalte sobre cobre ou sobre prata em Portugal. As únicas referências mais detalhadas a esta técnica são as relativas ao cálice de Refojos de Basto que o autor analisa cuidadosamente e afirma *ter sido preparado para receber esmaltes, cobrindo-se os*

¹³⁹ Em 1932 já Vergílio Correia divulgava: [...] durante o primeiro terço de Quinhentos uma quarta parte dos ourives de Lisboa é constituída por estrangeiros. Em 1513 estavam estabelecidos na capital: 15 espanhóis de todas as províncias; 2 italianos; 2 franceses; 1 flamengo; 1 alemão [...]. CORREIA, Vergílio.- Arte: Ciclo manuelino. In Peres, ed. - *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, 1932. Vol. IV,

¹⁴⁰ COUTO, João e GONÇALVES, António Manuel - *A Ourivesaria em Portugal*, p. 105

*fundos com um granitado uniforme, para melhor os fixar. Não os teve, mas se o ourives empregou esta fórmula era que tinha preparação, além de que a técnica do esmalte se encontrava vulgarizada*¹⁴¹.

Repete-se aí com reforçada convicção a afirmação de João Couto e antes deste de Aarão de Lacerda relativamente a esta peça, mas acrescenta-se uma notícia deveras curiosa no contexto do nosso estudo, de que nos anos 1920 uma oficina belga fazia anunciar a comercialização de reproduções do cálice e Refoios, publicando numa revista religiosa anúncio ilustrado com desenho da peça, que podia ser reproduzida com ou sem esmaltes¹⁴². A notícia (que não pudemos localizar) surpreende pela inesperada popularidade da peça que nesses anos se encontrava no Museu da Sé de Coimbra, mas não é suficiente para corroborar a tese de que a peça tenha tido esmaltes ou fosse sequer preparada para o efeito.

A mesma ideia volta a surgir em mais um estudo sobre ourivesaria inserido numa outra obra sobre a História da Arte¹⁴³, este da autoria de Irene Quilhó, que de novo afirma ter a peça ainda vestígios de esmalte.

A temática do esmalte aplicado em peças de ourivesaria recebe no entanto desta obra alguma novidade. Pela mão de Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó publicara-se, em 1953, um pequeno artigo em que se divulgavam punções da prata de Lisboa¹⁴⁴, estudo esse que teria um impacto considerável, pois permitia identificar como de fabrico português várias peças particularmente aparatosas integradas em colecções estrangeiras.

Essas salvas, atribuídas aos séculos XV e XVI e, desde então, a oficinas de Lisboa, apresentavam uma tipologia que agora se começava a delinear como característica da produção nacional, tendo algumas delas ao centro medalhões em esmaltes.

Em *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, obra de alguma envergadura e com ampla divulgação, Irene Quilhó retomava o assunto das salvas com marcas portuguesas, comparando os respectivos motivos decorativos e abordando as intrincadas narrativas que apresentavam. Surpreendentemente, os medalhões centrais esmaltados não merecem qualquer nota por parte da autora, relativamente à técnica (esmalte translúcido, esmalte pintado) nem suscitam qualquer debate posteriormente.

¹⁴¹ GONÇALVES, António Nogueira - *Estudos de Ourivesaria*, p. 34

¹⁴² GONÇALVES, António Nogueira - *Estudos de Ourivesaria*, 34

¹⁴³ SANTOS, Reynaldo dos - *Oito Séculos de Arte Portuguesa : História e Espírito* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970.

¹⁴⁴ SANTOS, Reynaldo; QUILHÓ, Maria Irene - *Os primeiros punções de Lisboa*. Lisboa: [S.n.], 1953.

Em 1950, uma obra com diferentes propósitos resgataria inesperadamente do esquecimento algumas peças com esmaltes: a monografia *Imagens de Cristo em Portugal*¹⁴⁵. Dado o carácter transversal da temática em apreço, comentava e publicava imagens de um número considerável de cruzeiros e crucifixos medievais, alguns das quais com esmaltes. Embora, naturalmente, se detivesse muito pouco nas questões técnicas e de fabrico, a sinalização e reprodução fotográfica de peças que se encontravam em colecções particulares (designadamente cruzeiros cujos crucifixos apresentavam esmaltes) permitiu que algumas delas fossem, ao longo da segunda metade do século, encaradas como objectos com um discurso próprio no contexto das artes industriais da época medieval, sendo apresentadas em exposições e por vezes alvo de pequenos estudos no contexto dos respectivos catálogos.

Em 1955, uma exposição promovida pela Câmara Municipal do Porto tomava emprestado o título da obra de Correia de Campos e apresentava nos claustros da Sé da cidade escultura em pedra e em madeira, mas também a série da Paixão de Santa Cruz de Coimbra e quinze cruzeiros e crucifixos em cobre entre os quais alguns com esmalte *champlevé*, embora nem todos identificados como tal. A exposição exibia peças da colecção municipal em depósito no Museu Nacional de Soares dos Reis e algumas de colecionadores particulares. O catálogo, divulgado em publicação da Câmara Municipal¹⁴⁶ permanece como uma das raras obras anteriores aos anos oitenta onde se reproduzem imagens deste tipo de peças em cobre.

A exuberância da produção artística entre os reinados de D. João II e D. João III e o “momento glorioso” que esse período evoca, concentraram, ao longo da primeira metade do século XX, boa parte da atenção dos autores dedicados aos escassos estudos sobre ourivesaria em Portugal.

Com excepção dos escritos de Joaquim de Vasconcelos e Alfredo Guimarães, estas abordagens debruçam-se sobre a ourivesaria e deixam sistematicamente de parte o estudo das peças em cobre ou latão pelo que passam naturalmente ao lado das peças com esmalte *champlevé*, mesmo que essas constituam parte significativa do escasso *corpus* das peças medievais em metal existente em Portugal. Esses exemplares oferecem invulgares possibilidades de estudo e de avanço no conhecimento de circulação de bens, transferência das formas e circulação de artistas e técnicas entre geografias diversas, se

¹⁴⁵ CAMPOS, Correia de - *Imagens de Cristo em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, [1950].

¹⁴⁶ PORTO. CÂMARA MUNICIPAL; PINTO, Joaquim Albino Ferreira - *Cristo na arte : algumas esculturas do século XII ao XIX existentes no Porto: exposição documental e artística* Porto: Edições Maranus, 1955.

vistos à luz dos estudos sobre o esmalte em França e mesmo em Espanha já na primeira metade do século XX.

Estas abordagens mantêm ainda um carácter “ideológico”, mais ou menos acentuado, focado na identificação dos caracteres de uma hipotética produção nacional, o que sistematicamente reduz o alcance do estudo comparativo e impede a progressão do conhecimento dos objectos e do que representam. Para além disso, partem preferencialmente da análise estilística, em detrimento do estudo das matérias e das técnicas, o que fatalmente afasta os elementos em esmalte, mesmo que aplicados em peças de prata, de qualquer observação mais atenta.

Quanto ao esmalte pintado, continuaria durante todo o século XX completamente arredado das histórias de arte em Portugal. A relativa escassez das peças¹⁴⁷ então existentes e eventualmente a sua especificidade, talvez estivessem entre as razões que as mantiveram afastadas da maioria desses estudos entre nós. Tratava-se, por outro lado, de uma arte que claramente se demarcava de qualquer hipótese de produção nacional e cujo histórico de importação era (e é) desconhecido e por isso manifestamente inadequado ao serviço de uma grelha de interpretação dos objectos de matriz nacionalista. O esmalte pintado é tratado sempre isoladamente, em estudos de carácter monográfico, propondo-se cada um deles, em preâmbulo, apresentar essa arte, aparentemente estranha ao gosto do público português. Assim acontece com o estudo da colecção Palmela já mencionado¹⁴⁸, com os de Joaquim de Vasconcelos e mais tarde Armando de Matos sobre a série de Santa Cruz¹⁴⁹ ou, em 1970, com o de Jorge Segurado sobre uma placa de Leonard Limousin¹⁵⁰.

Não obstante esse silêncio, a fortuna crítica dessas peças ia paulatinamente construindo os seus alicerces fora de portas.

Escusamo-nos aqui da recensão exaustiva de pequenos estudos avulso, ou de síntese integrados em obras de divulgação, por concluirmos que, nas raras alusões á

¹⁴⁷ Dizemos “relativa” porque se considerarmos a colecção de D. Fernando entretanto dispersa pelo estrangeiro e parcialmente integrada nas colecções do Estado, a série do Museu Nacional de Soares dos Reis, o tríptico do Museu de Évora e a colecção Palmela, estamos já a reportar-nos a um conjunto de cerca de oitenta peças, de evidente qualidade artística, o que por si só parece suficiente para justificar algum interesse.

Esse número aumenta consideravelmente em consequência de um novo fluxo coleccionista a partir dos anos quarenta que motiva a importação de um número muito considerável de placas de esmalte pintado destinadas a colecções particulares.

¹⁴⁸ PEREIRA, Gabriel - *Os esmaltes da Casa Palmela*,

¹⁴⁹ VASCONCELOS, Joaquim de - *Arte Religiosa em Portugal*, ;MATTOS, Armando de - *Os esmaltes limosinos do Museu Nacional de Soares dos Reis*,

¹⁵⁰ SEGURADO, Jorge - *Descida da Cruz : esmalte pintado por Léonard Limosin*. Lisboa: J.S., 1970.

técnica de esmalte, sempre na directa dependência da ourivesaria, neles mais não se fez que a repetição das observações dos autores que até aqui analisámos.

De 1980 aos nossos dias

Com a “XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura” (1983), subordinada à temática dos Descobrimentos, iniciativa que se propunha divulgar em grande escala a epopeia portuguesa, inicia-se um ciclo de exposições, que se diferenciam pelo novo entendimento dos objectos e do seu potencial informativo, independentemente do valor artístico e intrínseco. Esse ciclo prosseguirá com as exposições realizadas no contexto do festival Europália de 1991 que, tendo como tema central a integração do país numa geografia artística europeia, apresentavam uma série de objectos de produção assumidamente estrangeira, que até aí se haviam visto arredados dos discursos das maioria das exposições temporárias, por não poderem servir a narrativa própria do enaltecimento das produções nacionais.

Embora o rigor das classificações e a profundidade dos estudos divulgados no contexto dessas iniciativas possa ser questionável, regista-se o início de um novo paradigma que se patenteará noutras mostras e publicações realizadas daí em diante

Um momento alto desse novo ciclo, integrado na Europália 91, é sem dúvida a mostra “Nos Confins da Idade Média” promovida pelo Estado Português através do recém criado Instituto Português de Museus e realizada em Gent em 1991 e seguidamente no Porto em 1992. É nessa exposição que finalmente os vestígios da torêutica medieval em Portugal parecem começar a ser vistos como um todo e em que, de novo, as peças em metal são olhadas como documentos com relevância histórica e artística. O catálogo analisá-los a par das peças contemporâneas de ourivesaria.

Nos catálogos dessas exposições (publicados em português e em francês) os pequenos estudos dedicados a cada peça, embora algo desiguais na sistematização e no aprofundamento das questões enunciadas, reenquadraram peças como as arquetas da Sé de Viseu, a crossa de báculo da Ermida de Paiva, a capa de evangeliário encontrada em S. Sebastião do Freixo (após mais de sessenta anos de esquecimento)¹⁵¹, as peças

¹⁵¹ Depois do artigo de Luís Chaves esta peça só voltaria a ser mencionada por Damião Peres no contexto de uma resenha da arte em Portugal no tempo da Reconquista Cristã. A peça era reproduzida em fotografias a preto e branco e a cores, com honras de página inteira e reprodução fotográfica das peças das capas da bíblia da catedral de Oviedo, com as quais era comparada. A análise não ia, porém, além da atribuição ao século X, deduzida da comparação iconográfica. PERES, Damião.- A Reconquista Cristã. In PERES,ed. - *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, 1928. Vol. I, p. 458-461

constituintes do chamado tesouro da Rainha Santa, as peças do Tesouro da Colegiada de Guimarães ou a cruz processional de Vera Cruz de Marmelar¹⁵².

As entradas de catálogo dessas peças, da responsabilidade de historiadores da Arte Medieval como Lúcia Cardoso Rosas e Mário Barroca, colocaram definitivamente as peças analisadas na esfera dos prováveis centros de produção ibéricos e franceses e transferiram o foco de estudo para as dinâmicas internacionais de circulação, abrindo caminho para novas leituras, não só dos itens em estudo mas de outros seus congéneres.

Numa História da Arte publicada três anos mais tarde¹⁵³, num capítulo sobre ourivesaria, Nuno Vassalo Silva traz de novo a lume a importância do esmalte aplicado nas peças de ourivesaria para o verdadeiro conhecimento das mesmas e da dinâmica envolvida na sua produção. Uma vez mais a propósito da custódia de Belém e dos seus esmaltes *ronde-bosse*, o autor reconhece nos esmaltes um dos aspectos artísticos mais importantes dessa peça e levanta questões relacionadas com a raridade do esmalte *ronde-bosse* em Portugal e com a geografia específica dos grandes centros produtores dessa técnica. O texto merece aqui referência dada a raridade de alusões mais detalhadas à técnica do esmalte em obras de divulgação de História de Arte portuguesas, mesmo no final do século XX.

A campanha de Inventários iniciada pela Secretaria de Estado da Cultura em 1991, teve no que às colecções museológicas se refere, um papel importante na divulgação dos esmaltes medievais do Museu Nacional de Arte Antiga, do Museu Nacional de Machado de Castro, e do Museu de Alberto Sampaio uma vez que proporcionou a publicação de catálogos de recenseamento sistemático das colecções de ourivesaria e mais tarde da colecção de metais - cruces processionais do Museu de Arte Antiga. Esses catálogos foram sede privilegiada de problematização em torno dos modos de produção dos objectos, das tipologias e do cruzamento dos dados obtidos na documentação disponível com a observação detalhada das peças. A questão dos esmaltes sobre cobre e sobre prata (*champlevé* e translúcidos ou *basse-taille*) tornou-se então incontornável.

¹⁵² PORTUGAL. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS; MATOS, Maria Antónia Pinto de, co-autor - *Nos confins da Idade Média : Arte Portuguesa Séculos XII-XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus 1991.

¹⁵³ VASSALO E SILVA, Nuno.- A Igreja como Tesouro. As Sagradas Relíquias. In PEREIRA,ed. - *Historia da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates, 1995a. Vol. 1, ;VASSALO E SILVA, Nuno.- A Ourivesaria como "micro-arquitectura". In PEREIRA,ed. - *Historia da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates, 1995b. Vol. 2,

No catálogo da colecção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio, Nuno Vassalo Silva leva mais longe a reflexão que anunciara na obra anteriormente citada, sobre a aplicação do esmalte em peças de ourivesaria, como o cálice de São Torcato ou a cruz de D. João das Regras ambos do Museu Alberto Sampaio, a geografia das oficinas, a influência dos modelos da ourivesaria limusina medieval na ourivesaria e ourivesaria do cobre em Portugal, entre outras questões. Contextualiza as peças em estudo num quadro geograficamente mais amplo de relações com peças afins em museus espanhóis e franceses e evidencia a necessidade de se proceder a estudo mais profundo do esmalte nas colecções portuguesas para a verdadeira compreensão dos objectos¹⁵⁴.

Tal noção é também patente nos textos de outro dos autores dessa obra, Manuela de Alcântara Santos, autora de referência no estudo da ourivesaria vimaranense, em 2009 profere uma conferência no Centro Cultural de Belém, sob o título *Esmaltes – Um olhar sobre algumas peças de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*¹⁵⁵, na qual passa em revista cinco peças de ourivesaria medieval do Tesouro da Colegiada, analisados do ponto de vista dos esmaltes que lhes estão aplicados.

Num outro catálogo produzido no âmbito da campanha de inventários acima referida, terminado em 1995, mas publicado apenas em 2003, é apresentado o primeiro estudo em português que conhecemos dedicado a um conjunto alargado de peças em metal e aí inserido também o primeiro texto sobre o esmalte medieval numa colecção portuguesa. O estudo parte da análise da colecção de crucifixos e cruces do Museu Nacional de Arte Antiga¹⁵⁶ para traçar uma panorâmica do esmalte medieval, com especial incidência na produção limusina, e analisar uma a uma as peças em esmalte *champlevé* da colecção, sinalizando os seus paralelos nas colecções francesas.

¹⁵⁴ PORTUGAL, Museu de Alberto Sampaio; SANTOS, Manuela de Alcântara e Silva, Nuno Vassallo e - *A colecção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998. O autor tem vindo a retomar amiúde a temática do esmalte aplicado à ourivesaria noutras publicações, das quais a mais recente é dedicada à ourivesaria dos séculos XV e XVI analisando aí sobretudo os esmaltes aplicados no centro de salvas de aparato. VASSALLO E SILVA, Nuno - *Ourivesaria Portuguesa de Aparato. Séculos XV e XVI/ Portuguese Cerimonial Silver 15th and 16th century* Lisboa: Scribe, 2012.

¹⁵⁵ SANTOS, Manuela de Alcântara - *Esmaltes - Um olhar sobre algumas peças de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*. Comunicação apresentada na cerimónia de inauguração do instituto Gemológico Português, Lisboa, Centro Cultural de Belém (31-01-2009). (Texto policopiado)

Texto inédito gentilmente cedido pela autora, a quem agradecemos.

¹⁵⁶ FRANCO, Anísio; PENALVA, Luísa.- *Esmaltes Medievais do Museu de Arte Antiga. Séculos XII a XV*. In - *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Metais - Cruzes Processionais - Séculos XII-XVI*. Lisboa: 2003: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus/ Inventário do Património Cultural, 2003.

Esta obra propunha ainda um estudo pioneiro de análise de materiais que permitiu avançar no conhecimento da integridade (ou ausência dela) das peças em apreço, das práticas de conservação, reciclagem e reutilização sucessivas que a afectaram e também dos materiais habitualmente envolvidos na sua produção. O estudo não contemplou análise do esmalte presente nas peças.

Ainda em 2003, um outro catálogo resultante da campanha de inventário mencionada, é dedicado à colecção de ourivesaria do Museu Nacional de Machado de Castro e publica alguns estudos notáveis sobre a colecção, a sua inserção na realidade coimbrã medieval e a sua relação com os grandes centros produtores de ourivesaria e bens sumptuários¹⁵⁷.

Mais recentemente, estudos de teor e natureza distintos, mas que aqui agrupamos por terem em comum um ímpeto de revisão do universo disponível de objectos de ourivesaria e em metal no confronto com a análise do espólio documental seu contemporâneo, têm vindo a proporcionar a revisão e o questionamento de princípios há muito instituídos sobre proveniência, circuitos de aquisição e circulação e contexto utilitário ou devocional e litúrgico.

Com esses trabalhos foi definitivamente instituído um novo paradigma para o estudo do espólio medieval remanescente em território português, onde o esmalte se evidenciou pela constante presença e pelo potencial de informação que tal presença encerra¹⁵⁸.

Conclui-se pois que o esmalte *champlevé* e o esmalte pintado mereceram pouca atenção por parte dos investigadores portugueses ao longo do final do século XIX e durante todo o século XX, sendo apenas por força da circunstância da presença em peças de ourivesaria que o esmalte sobre prata foi sendo esporádica e incipientemente analisado.

¹⁵⁷ MINISTÉRIO DA CULTURA/ INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS/ INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO CULTURAL - *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Colecção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII a XV*. Lisboa 2003.

¹⁵⁸ Desses estudos salientamos, pelo contributo específico para o estudo do esmalte medieval: SANTOS, Ana Paula Figueira e Saraiva, Anísio Miguel de Sousa - Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331. *Revista Portuguesa de História*. XXXII (1997-1998a) ; GOMES, Saúl António - Livros e alfaías litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188. *Humanitas*. 54 (2002) ; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso.- A ourivesaria no tempo de D. Afonso Henriques: proposta de uma revisão. In - *No tempo de D. Afonso Henriques. Colóquio. 22-23 Junho 2010*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio 2010. ; SOUSA, Ana Cristina Correia de - *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... : Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)* Porto, 2010.

O esmalte em Portugal. O olhar dos viajantes

Ao olhar dos viajantes mais ilustrados poucas vezes passaram despercebidas as peças de maior qualidade nas colecções portuguesas.

O olhar dos viajantes em Portugal, expresso em literatura de viagens ou de outra natureza, é obviamente condicionado, entre outros factores, pela sensibilidade, gosto e propósitos de cada um e, em larga medida, pela acessibilidade física dos lugares.

Alguns relatos publicados durante o século XIX são ainda assim reveladores do impacto do estudo e divulgação dos esmaltes de Limoges, que então começava a impressionar a sensibilidade dos viajantes europeus.

O Conde de Rackzinsky, que em 1842 veio a Portugal no exercício de funções diplomáticas, recebeu da Sociedade Artística e Científica de Berlim a incumbência de estudar as artes em Portugal. A correspondência trocada em resultado dessa empresa seria publicada em 1846 e não deixaria de mencionar a série de Sta. Cruz de Coimbra então já no Museu Portuense (e nessa altura estranhamente já sem indicação da sua proveniência)¹⁵⁹, bem como o tríptico da Biblioteca de Évora, a colecção Palmela e ainda uma peça, naturalmente mais tardia que o âmbito proposto para este estudo, pertencente à Viscondessa de Sobral, que o autor pôde ver no palacete da família: duas placas com oito retratos dos filhos de Luis XV (peças não localizadas).

Em 1865, Alfred Demersay, encarregue pelo Ministério Francês da Instrução Pública de uma missão que pretendia identificar documentação francesa nos arquivos espanhóis e portugueses, visitava o Museu Biblioteca de Cenáculo e é de tal modo impressionado pelo tríptico de Limoges que aí encontra, que, no relatório publicado em resultado dessa missão não deixa de lhe dedicar algumas linhas, mesmo considerando que a análise constitui uma “digressão” ao âmbito da sua obra.¹⁶⁰No mesmo ano, numa recensão crítica ao relatório publicada na *Revue Universelle des Arts*, P. L. Jacob, salienta a descoberta do tríptico, referindo a capital do Alentejo como um lugar onde “poucos turistas se aventuram”.¹⁶¹

¹⁵⁹ RACZYNSKI, Athanasius. (Comte de) - *Les Arts en Portugal. Lettres Adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et Accompagnées de Documens*. Paris: Jules Renouard et Cie, Libraires Éditeurs, 1846. P 386

¹⁶⁰ DEMERSEY, M. Alfred.- *Rapports sur les résultats d'une mission dans les archives d'Espagne et de Portugal In - Archives des missions scientifiques et littéraires*. Paris: Ministère de L'Instruction Publique, 1865. Vol. Segunda série. Tomo 2,

¹⁶¹ JACOB, P. L. - *Chronique, documents, faits divers. Revue universelle des arts*. Tomo XXII (1865-1866)

Sir John Charles Robinson, enquanto superintendente das colecções de arte do South Kensington Museum, propusera-se percorrer durante longos períodos a Península Ibérica, para se informar dos monumentos e objectos e fazer algumas aquisições *in situ*¹⁶², constata que tal abordagem não tinha nunca sido feita, por várias razões entre as quais se contava a tardia aparição dos caminhos de ferro em Portugal e Espanha¹⁶³. Estas afirmações, entre outras, talvez pouco informadas e apesar de tudo um pouco exageradas, mereceriam os mais mordazes reparos de Joaquim de Vasconcelos¹⁶⁴.

A situação geográfica do País bem como as vias de comunicação deficitárias contribuía sem dúvida para o desconhecimento das colecções portuguesas e, claro, das peças em esmalte aí existentes, excluindo-os da maioria dos recenseamentos que foram sendo feitos ao longo da segunda metade do Século XIX e todo o século XX.

A inacessibilidade da capital do Alentejo que Jacob lamentava, condicionava esse e outros percursos dos viajantes que dificilmente iam além de Lisboa e Sintra “os mais curiosos avançavam até Coimbra, Alcobça e Batalha, mas raramente ultrapassavam a linha do Mondego para Norte ou a do Tejo, para Sul – quando tal acontecia, Porto e Évora eram os destinos mais frequentes”¹⁶⁵.

Não obstante essas dificuldades, Robinson viajou por Portugal e Espanha ao longo das décadas de 1850 e 1860, esteve em Portugal pelo menos entre 1865-66, período em que a sua estadia terá coincidido com a de Charles Thurston Thompson, fotógrafo oficial do South Kensington Museum. Dessa campanha terão resultado cerca de 150 fotos de objectos dos palácios das Necessidades e da Ajuda. Entre estas imagens, arquivadas hoje no Arquivo do Victoria & Albert Museum, encontramos aquela que era então a colecção de esmaltes da família Real, que em nenhum item coincide com a que viria a ser vendida em 1892.

Deve aqui salientar-se que os chamados “Guardbooks”, onde as provas em papel destas imagens eram apresentadas, reuniam objectos adquiridos ou emprestados ao

¹⁶² Entre 1865 e 1866 deslocara -se a Lisboa acompanhado do fotógrafo Charles Thurston Thompson onde procederia a um levantamento fotográfico e documental de edifícios e monumentos portugueses, pintura, porcelana, ourivesaria e mobiliário cujos registos se encontram hoje na Blythe House-V&A Archives.

¹⁶³ MUSEUM, South Kensington - *Catalogue of the Special Loan Exhibiton of Spanish and Portuguese Ornamental Art*. London: Chapman and Hall, 1881. P. 9

¹⁶⁴ VASCONCELOS, Joaquim de - A Primeira Exposição do Centro Artísitico Portuense. *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*. 7, (Dez.) (1881) p. 402-403

¹⁶⁵ RODRIGUES, Paulo Simões - O conde Athanasius Rackzynski e a Historiografia da Arte em Portugal. *Revista de Historia da Arte*. 8 (2011) p. 267-268

Museu ou que, embora não pertencendo às suas colecções, eram considerados de interesse para o estudo das mesmas. Estes livros eram disponibilizados ao público em geral, para estudo e mesmo para fornecimento de reproduções fotográficas dos objectos registados. A pequena, mas qualificada colecção de esmaltes da Família Real portuguesa, terá assim sido dada a conhecer, pelo menos ao público inglês, na década de sessenta de Oitocentos¹⁶⁶.

O fotógrafo Jean Laurent viajou também em Portugal (e Espanha) em 1869, Durante a sua permanência no País fotografou a Família Real, mas também algumas das suas obras de arte, assim como obras da colecção da Academia Real de Belas Artes.

Das 328 imagens que aqui realizou, 101 reproduziam obras de arte que viriam a ser divulgadas numa publicação em que se reuniam os registos fotográficos produzidos nos dois países, bem como um roteiro de viagem¹⁶⁷.

Dessa publicação, da autoria de Alfonse Roswag¹⁶⁸, encontramos eco directo na História da Ourivesaria e Joalharia de Joaquim de Vasconcelos, que o referencia para o estudo comparativo das peças espanholas, mas também nos livros de registo do inquérito dos esmaltes pintados na Europa levado a cabo por Bourdery e Lachenaud¹⁶⁹ que o registavam como referência para o tríptico da Paixão de Évora, demonstrando bem o alcance deste tipo de publicações.

As imagens de Jean Laurent eram, além disso comercializadas nos seus estabelecimentos em Madrid e em Paris o que nos garante ampla divulgação das peças das colecções portuguesas aí reproduzidas.

É significativo que em 1955, a propósito da Exposição de Arte Portuguesa organizada por Reynaldo dos Santos para a Royal Academy, o crítico e professor James G. Mann, encontre ainda essa mesma justificação - a completa ausência de boas vias de comunicação - para o generalizado desconhecimento internacional da arte portuguesa¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Agradecemos aqui a James Sutton do Arquivo do Victoria & Albert Museum e a Suzanne Higgott, conservadora das colecções de vidro e esmalte da Wallace Collection, a chamada de atenção para estas imagens e o fornecimento das informações relativas aos “Guardbooks” e a todo o arquivo fotográfico de Charles Thurston Thompson

¹⁶⁷ ARAÚJO, Nuno Borges de - A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869. *Revista do CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória*. 1 (2010) p. 105

¹⁶⁸ ROSWAG, A. - *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: Itinéraire artistique*,

¹⁶⁹ Musée municipal de l'Evêché, Centre de documentation sur l'email. L. Bourdery ; E. Lachenaud. Registre des questionnaires. Ref. : « 496 bis, 1890, Mai 27, M. le Conservateur de la Bibliothèque d'Evora, Portugal »

¹⁷⁰ MANN, James - *Exhibition of Portuguese Art at the Royal Academy*, p. 367

O desenvolvimento algo tardio da historiografia de Arte em Portugal a par de um mercado de antiguidades incipiente que remetia para Paris e Londres a venda das poucas colecções com algum valor, são circunstâncias igualmente limitadoras do conhecimento dos objectos e das colecções portuguesas dentro e fora do País.

O historiador de arte Charles Yriarte¹⁷¹, numa das notícias entusiastas que fez da Exposição de Arte Ornamental, em Lisboa, refere a lista bem curta de estudiosos que até aí tinham ligado o seu nome à História da Arte portuguesa, embora fosse de opinião que não faltavam os autores portugueses a escrever sobre o tema, segundo ele o que faltava era clareza de espírito e capacidade crítica para desenhar as grandes linhas de orientação da arte nacional e também público, isto é, público informado¹⁷².

A participação portuguesa em exposições internacionais ao longo sobretudo da segunda metade do século XIX¹⁷³ estava claramente mais empenhada na apresentação de itens da produção considerada nacional.

Por outro lado, a representação na Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1881 em Londres, incluía sobretudo as produções dos dois países ibéricos. Já a exposição que lhe sucederia, realizada em Portugal no ano seguinte, embora mantendo o propósito de *dar a conhecer os produtos artísticos de cada século* e as características dos seus respectivos estilos, *dando ideia clara das suas origens e evoluções de fases sucessivas da arte ornamental portuguesa*, admitia, não obstante, todas as obras de arte que já existissem em Portugal ou Espanha antes de terminado o século XVIII¹⁷⁴.

A opção do alargamento de critérios, severamente criticada por Joaquim de Vasconcelos e amiúde também nas recensões de Charles Yriarte, tinha apesar de tudo um mérito, o de divulgar com inusitada abrangência obras de arte que até aí haviam permanecido no âmbito estrito dos particulares ou instituições suas proprietárias. Constituiu, por isso, um contributo inestimável para o conhecimento público de muitos

¹⁷¹ Charles Yriarte (1832-1898), desenhador, jornalista, historiador de arte e crítico, de origem espanhola, mas residente em França, fora nomeado delegado do Governo francês para visitar a Exposição de Arte Ornamental em Lisboa. ROSAS, Lucia Maria Cardoso; PEREIRA, Maria Conceição Meireles - Arte e nacionalidade : uma proposta de Yriarte a propósito da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882 *Revista da Faculdade de Letras : História*. II série, vol. 8 (1991) p. 328

¹⁷² YRIARTE, Charles - *L'Art en Portugal. Exposition Rétrospective de Lisbonne*, p. 30

¹⁷³ A Grande Exposição de Londres de 1862, as exposições universais em Paris de 1867, 1889 e 1900, por exemplo.

¹⁷⁴ Segundo síntese do programa da exposição em RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la (D.) - *Viaje de S.S. MM. los Reyes de España á Portugal en enero de 1882*. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1883. P. 128

itens, em colecções públicas e privadas, completamente desconhecidos, por certo mesmo do próprio público português.

Se o caos de mais de mil peças expostas numa só sala inviabilizava os esforços de destriça da tão procurada arte genuinamente portuguesa, tinha em contrapartida a vantagem de levar a um público alargado, inclusive àquele com capacidade crítica, a visão de um país e de uma cultura histórica e artisticamente muito mais marcada pela intensidade das suas relações com a Europa que pela periferia da sua situação geográfica.

Charles Yriarte pode aí encontrar a colecção de esmaltes de D. Fernando, a do Visconde de Dauphiás, a dos duques de Palmela, bem como o tríptico de Évora (eventualmente também a série da Paixão que não menciona), além de um sem número de peças de ourivesaria com esmaltes aplicados. Na sequência da sua estadia em Portugal publica longas recensões críticas à exposição em periódicos franceses de grande prestígio¹⁷⁵ onde todas essas peças ou conjuntos são referidos.

O relatório da visita dos Reis de Espanha à Exposição de Arte Ornamental, em Janeiro de 1882, seria publicado logo no ano seguinte e nele se dava grande destaque às peças de ourivesaria apresentadas em Lisboa, mas também à maioria dos objectos em ou com esmalte aí mostrados. O autor do documento, o erudito Juan de Dios Rada y Delgado, estava claramente familiarizado com as peças em esmalte *champlevé*, o esmalte aplicado à ourivesaria e as placas de esmalte pintado, que distinguia sem hesitações e a cuja descrição entregava duas páginas do relatório¹⁷⁶. Dedicava inclusive algumas linhas ao esclarecimento das razões porque não poderia estar correcta a classificação das vinte e seis placas da série da Paixão provenientes de Santa Cruz, que, nalgum momento da mostra, terão sido apresentadas como trabalho espanhol, classificação que o autor rebatia com evidente domínio do tema¹⁷⁷ *Todos estos objectos, algunos de los cuales, como los 26 esmaltes de la Academia, han sido calificados de españoles, no pueden con certidumbre considerarse como obra española ni portuguesa, porque carecemos de datos para afirmar que, aunque conocida y usada como acesoria por los orfebres de ambos reinos, la artística industria del esmaltador se*

¹⁷⁵ YRIARTE, Charles - *L'Art en Portugal. Exposition Retrospective de Lisbonne*, ;YRIARTE, Charles - *L'Art en Portugal. Exposition Rétrospective de Lisbonne*, ;CHARLES, YRIARTE; - *L'Exposition rétrospective de Lisbonne*,

¹⁷⁶ D. Juan de Dios de la Rada y Delgado (1827-1901) fora, além de advogado e ensaísta, director da obra *Museo Español de Antigüedades* publicada entre 1872-1880.

¹⁷⁷ RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la (D.) - *Viaje de SS. MM. los Reyes de España á Portugal en enero de 1882*, p.160

cultivasse em Portugal y en España como arte independiente, de la manera que se practicaba en Limoges.

Em 1931 publicava-se o popular guia de viagens “Portugal for two” de Alexander Lawton Makall¹⁷⁸, jornalista americano com uma profunda ligação a Portugal. O guia reproduzia imagens das arquetas da Sé de Viseu e do tríptico de Évora (curiosamente com fotos realizadas por um fotógrafo português – João Coutinho), dando a conhecer essas peças para lá do Atlântico, numa época em que o esmalte de Limoges e de produção peninsular era, como vimos, já muito estimado entre os colecionadores e investigadores americanos. Pardy Parsons, o representante consular americano em Portugal durante a Segunda Grande Guerra, não deixaria de mencionar este guia ao professor Stohlman enquanto referência para as duas peças reproduzidas¹⁷⁹.

Quando, em 1934, se organiza em Lisboa a Grande Exposição de Arte Francesa e aí se apresenta a série de Sta. Cruz de Coimbra, o seu paralelismo (não só temático como formal e técnico) com a série de 24 placas que Sir Richard Wallace havia comprado em Oxford em 1879, chama a atenção de James G. Mann, professor de História da Arte no Courtauld Institute of Art em Londres, que viera visitar a exposição e que havia muito se interessava pelas séries de esmaltes segundo a *Pequena Paixão*. Ao regressar a Londres, Mann contacta um colega e amigo, conservador na Wallace Collection, comunicando-lhe o que vira em Lisboa. Posteriormente, dirige ao Ministério da Instrução Pública/ Conselho Superior de Belas Artes Português, um pedido de imagens da série do MNSR, que aliás julgara pertencente ao Museu de Arte Antiga. As imagens são então enviadas ao professor emérito que as remete depois para a Wallace Collection. Uma vez aí, as imagens das placas de Sta. Cruz de Coimbra passam a ser usadas nos estudos comparativos realizados com a série pertencente à própria galeria, inclusive para comparação com as peças do Metropolitan Museum de Nova Iorque. É desse modo que a série de Santa Cruz se encontra analisada em obras como a de Phillippe Verdier ou Suzanne Carrosseli¹⁸⁰. O percurso de divulgação internacional da série de

¹⁷⁸ MACKALL, Lawton - *Portugal for Two*. Nova Iorque: Dodd, Mead, 1931.

¹⁷⁹ Carta da Legação Americana, Secção Consular, Lisboa, de Pardy Parsons para Frederick Stohlman, Princeton University. 22 de Outubro, 1943. Department of Art & Archaeology Princeton University. Stohlman collection.

¹⁸⁰ CAROSELLI, Susan L. *The Painted Enamels of Limoges. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1993.
VERDIER, Philippe. *The Walters Art Gallery. Catalogue of the painted enamels of the Renaissance*. Baltimore: The Trustees of the Walters art Gallery, 1967.

Santa Cruz acontece pois de forma casual, quase aleatória. O tríptico de Évora, uma das obras do património português mais precocemente noticiada no estrangeiro, foi apresentado na mesma exposição, mas não parece ter chamado a atenção de Mann, o que deverá ter sido determinante para a sua fortuna crítica ao longo do século XX.

Conclusões

Conclui-se pois que o esmalte é um tema amplamente divulgado e claramente situado na historiografia da arte europeia e extra europeia.

O interesse activo nesta técnica e a sua importância no contexto das artes industriais desde meados do século XIX em França e Inglaterra deu lugar a uma abundante produção historiográfica especializada, à qual o património português, nesta como noutras áreas, escapou sistematicamente, falta de visibilidade essa determinada pelas insuficiências da historiografia de arte portuguesa ao longo de grande parte do século XX.

O estudo do esmalte em Portugal conheceu, no final do século XIX, algum desenvolvimento pela mão de Joaquim de Vasconcelos, episodicamente retomado por Alfredo Guimarães e, em diferentes registos por Gabriel Pereira, Artur Lobo d'Ávila e Levy Bensabat.

A historiografia da arte em Portugal não refletiu o impulso colecionista do esmalte medieval e do esmalte pintado que ocorreu em Portugal desde pelo menos o final do século XIX e ao longo de praticamente todo o século XX, hoje patente nas colecções públicas às quais, por diversas formas, as colecções particulares foram chegando e nas colecções particulares que permanecem nessa condição.

No último quartel do século XX, assiste-se a uma progressiva revisão de paradigmas que permite a entrada franca no âmbito dos estudos de história da Arte da ourivesaria do cobre, e o definitivo abandono da busca dos caracteres identitários de uma suposta ourivesaria genuinamente portuguesa, proporcionando visibilidade à maioria das peças a que se dedica este estudo, ainda assim apenas no contexto de exposições temporárias. O seu estudo continuou por isso a desenvolver-se de modo avulso e isolado em sede de entradas de catálogo, nas quais apenas pontualmente é possível a análise comparativa e referenciação e nunca uma visão de conjunto das peças produzidas em cada uma dos três grandes grupos técnicos aqui em análise.

CAPÍTULO II

Esmaltes em Portugal na época Medieval

Documentos e objectos – o caso português

Considerações prévias

O conjunto de objectos medievais em metal com esmaltes que tem vindo a ser sinalizado por toda a Europa em colecções de museus, tesouros de instituições religiosas e colecções privadas representa uma parcela muito considerável, senão maioritária, no *corpus* das artes do metal medievais que subsistiu até aos nossos dias.

Por razões várias, que se prendem com especificidades da cultura patrimonial portuguesa, os objectos em esmalte dos séculos XII e XIII em território nacional são omissos na nossa historiografia da arte, ao longo de praticamente todo o século XX. Excepção feita, e mesmo essa pontual, às duas arquetas do tesouro da Sé de Viseu e à crossa de báculo da Ermida do Paiva. Todavia verificamos que, também nas colecções portuguesas, o número de peças com esmalte datáveis da última década do século XII, e dos séculos XIII tem uma preponderância reveladora, mesmo se nos ativermos apenas a objectos que, com grande probabilidade, se encontram em território nacional desde data anterior ao impulso coleccionista de Oitocentos e posterior.

O universo dos objectos em metal datáveis dos séculos XII e XIII existente em Portugal porém, é no seu todo deveras escasso e dificilmente pode ser interpretado como representativo da realidade material de um tempo em que o avanço da cristianização do território se traduziu num prolífico movimento de construção de catedrais e mosteiros e, por certo no provimento dos mesmos com as necessárias alfaias.

Nesse universo, as peças em ouro e prata não vão além de doze, as peças (e fragmentos de peças) em cobre com esmalte *champlevé* são cerca de trinta¹⁸¹.

Tal como o *corpus* dos objectos, também o rasto documental dos primeiros tempos da monarquia portuguesa e das instituições religiosas contemporâneas é lacunar, quando não inexistente, no que se refere a registos de inventário, livros de receita e despesa e outros registos que permitam documentar acervos civis e religiosos.

¹⁸¹ Esse levantamento, que o presente estudo se propôs levar a cabo, está longe de estar completo e tem por outro lado limitações inultrapassáveis, decorrentes da ausência de informação sobre o percurso das peças, o que, ao não permitir situar com rigor a sua entrada em território nacional, diminui o seu potencial de estudo enquanto testemunhos da recepção medieval deste tipo de bens.

O quadro que pode desenhar-se sobre esta realidade é, por isso, sempre também lacunar e de expressividade desigual.

A questão é agravada pela discrepância entre o universo dos objectos subsistentes e o do registo documental, sendo extraordinariamente raros os momentos em que algum cruzamento entre ambos acontece.

Apesar disso, nos últimos anos vários investigadores, não só portugueses, têm vindo a dedicar maior atenção, quer às peças quer aos documentos disponíveis em Portugal, num esforço de reconstituição de diacronias e de revisão de paradigmas de interpretação, largamente auxiliados pela edição crítica e publicação de documentação do período medieval.

Foi com base na documentação publicada e nalguns desses estudos que pudemos ensaiar um olhar diferente sobre esses dois universos.

O levantamento, focado numa tipologia de objectos que pelas suas características implica dinâmicas específicas de produção e circulação no território europeu e sobretudo peninsular, bem como uma cronologia própria já razoavelmente delineada pelos estudos levados a cabo noutros países, tem em perspectiva contribuir para um conhecimento de natureza mais transversal da materialidade e do seu valor simbólico na época medieval. Ou seja, considerar o caso da difusão dos esmaltes de Limoges e de produção peninsular em Portugal auxiliado pelos mecanismos de estudo já desenvolvidos para o estudo da difusão do esmalte, particularmente da chamada *Opus lemovicense*, mas interpretando as suas particularidades no caso português, como se processou a sua recepção e o que dela se reflectiu no uso, no gosto e na produção da ourivesaria do cobre e da prata em Portugal.

A Historiografia francesa

Desde os primeiros levantamentos de esmaltes, ainda no início do século XIX, começou a tornar-se evidente que existiam objectos em esmalte *champlevé* em tesouros de igrejas e mosteiros, um pouco por toda a Europa e mesmo fora dela.

A noção de uma “entidade” - a produção limusina de esmaltes *champlevé* na época medieval - começava então a esboçar-se na historiografia através de uma multiplicidade de estudos, publicados inicialmente em periódicos locais especializados,

mas dando em seguida lugar a monografias como a de Ernest Rupin¹⁸², obra decisiva para a classificação de centenas de peças nas colecções europeias.

O corpo de informação que se foi construindo na historiografia da Arte em França, desde meados do século XIX, em torno deste tema, estabeleceu a expressão *Opus lemovicense* quase como um rótulo, uma espécie de conceito de “marca” *avant la lettre*¹⁸³, ou seja, uma designação que por si só bastava para que, mesmo nas paragens mais distantes, fosse possível identificar a produção de esmaltes *champlevé* proveniente da vila de Limoges, de tal modo esta era prestigiada e singular. E que, respondendo certamente a alguma necessidade de distinção de uma determinada categoria de objectos, se foi tornando numa designação genérica utilizada para identificar, já não apenas a produção de um centro em particular, mas uma determinada maneira de fazer, que em princípio mimetizava a de Limoges, ou ainda uma categoria de objectos que englobava todos os produzidos com esmaltes *champlevé* de tipo dito limusino.

Esta tese apoia-se num universo crescente - na ordem dos milhares - de objectos que, graças (entre outros factores) à imensa popularidade alcançada pelos esmaltes medievais no século XIX, foi sendo identificado um pouco por todo o lado em igrejas, mosteiros, colecções públicas e privadas. Vários levantamentos foram levados a cabo por investigadores e amadores, na sua maioria franceses ou de algum modo referenciados à bibliografia francesa. Esse processo de “descoberta” e consequente classificação, quer para efeitos de estudo quer para efeitos comerciais, foi profundamente marcado pelas questões decorrentes da supremacia da historiografia de arte francesa nesta matéria, a que acima aludimos.

Assim, encontramos vasta bibliografia sobre a designada *Opus lemovicense*, na qual se reúnem objectos que têm em comum:

- 1 - serem produzidos em esmalte *champlevé* sobre cobre dourado, segundo um conjunto determinado de técnicas de trabalho do metal e do vidro
- 2 – terem o esmalte como protagonista absoluto do seu programa decorativo
- 3 – serem, na sua esmagadora maioria, de função religiosa ou fúnebre
- 4 –respeitarem um certo número de tipologias formais e modos de construção específicos dentro de cada categoria de objectos

¹⁸² RUPIN, Ernest - *L'Oeuvre de Limoges*,

¹⁸³ BOEHM, Barbara Drake.- *Opus lemovicense*. La diffusion des émaux limousins. In - *L'Oeuvre de Limoges. émaux Limousins du Moyen Age*. Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995a. p. 40

Mas apresentam diferenças substanciais no que se refere a:

- 1 - Gramática decorativa
- 2- Paleta de cores
- 3 – Conceito e programa iconográfico
- 4 – Estilo
- 5 – Modo de execução (no sentido de maneira própria de cada artífice ou oficina)
- 6 – Qualidade de execução

Nessa bibliografia, que amiúde temos vindo a citar, muitos têm sido os autores que têm tentado definir grupos de peças através de cada um desses aspectos divergentes na aparência e/ ou na estrutura dos objectos, obtendo resultados válidos, mas ainda longe de consensuais. Essa busca de caracteres definidores de cada uma das produções tem sido dificultada pela dramática escassez de documentos.

Desde a década de 90 do século XX, começaram a desenvolver-se estudos de carácter técnico com recurso a análise dos materiais e dos produtos e factores de degradação, (para os esmaltes medievais mas também para o esmalte pintado), levados a cabo por equipas laboratoriais especializadas nas áreas da física nuclear e da química, com grande destaque para os trabalhos desenvolvidos no Laboratoire du Carroussel no Louvre, no British Museum, no Staatliche Museen zu Berlin e na Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, gerando uma também abundante bibliografia e dando um contributo inestimável para o conhecimento dos esmaltes medievais¹⁸⁴. Estes estudos têm permitido construir bases de dados de materiais (do vidro e do metal) que, por comparação com peças datadas ou mais documentadas, possibilitam a afinação de cronologias e a distinção de diferentes técnicas e zonas de produção.

Consideramos um maior desenvolvimento deste tema pouco pertinente no âmbito do presente estudo pelo facto de nenhuma das peças medievais constantes do levantamento a que procedemos ter ainda sido objecto de qualquer análise desta

¹⁸⁴ Citamos aqui apenas a título de exemplo: BIRON, Isabelle et BEAUCHOUX, S. - Ion beam analysis of Mosan enamels. *Measurement Science and Technology*. 14 (2003) ;RÖHRS, S. - Authentizitätsuntersuchungen an Limousiner Maleremails durch mikro-röntgenfluoreszenzspektrale Materialanalyse. Berlin: Institut für Chemie 2003;RÖHRS, S. et STEGE, H. - Analysing Limoges painted enamels from the 16th to 19th centuries by using a portable micro X-Ray fluorescence spectrometer. *X-Ray Spectrometry*. vol. 33: nº 6 (2004) ;RÖHRS, S.; BIRON, I. et STEGE, H.- About Limoges painted enamels - Chronological evolution of the glass chemical composition. In al],ed. - *Annales du 17e Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*. Antwerp, 2006. ;LA NIECE, Susan; RÖHRS, Stefan and Mc LEOD, Bet - *The Heritage of 'Maitre Alpais': An International and Interdisciplinary Examination of Medieval Limoges Enamel and Associated Objects*. London: British Museum Press, 2010. ;BIRON, Isabelle - *Emaux sur métal: de l'an mil au XIXe siècle*. Paris: Faton, 2015.

natureza. Em capítulo próprio elencamos as questões mais prementes no estudo dessas mesmas peças e de que modo poderiam as análises contribuir para o seu aprofundamento.

Em todo o caso, os sucessivos levantamentos de peças e de documentação, após a 2ª Grande Guerra, em grande parte impulsionados pelo projeto de Marie-Madeleine Gauthier, têm vindo a enriquecer sobremaneira o debate em torno da questão. É que, à parte a pouca relevância que possa ter hoje a discussão acerca de uma eventual origem primordial da produção de esmaltes, a discussão em torno do termo *Opus lemovicense* reveste-se do maior interesse sobretudo porque, quanto mais afinarmos o seu significado, melhor compreenderemos a que tipo de objectos, materiais, dinâmicas de produção e circulação reportam as referências que encontramos na documentação medieval e melhor podemos compreender as peças subsistentes.

Esmaltes de Limoges e peninsulares – produção e difusão na Europa e em Portugal.

Caracterização geral do fenómeno

A questão da localização dos centros de produção do esmalte vem sendo debatida desde meados do século XIX, no seio de uma historiografia da arte de matriz nacionalista que, no caso francês, se configura verdadeiramente hegemónica e, pela consistência e proficuidade dos estudos desenvolvidos, diríamos mesmo avassaladora.

Mas a questão sobre os centros produtores do esmalte na época medieval não se esgota no debate ideológico de teor nacionalista

Apesar do progresso e da fortuna crítica do tema na Europa e nos Estados Unidos, que deu lugar a profusão bibliográfica (que em capítulo próprio analisamos), a documentação e os objectos subsistentes não permitiram ainda conhecer aspectos tão elementares como o funcionamento das oficinas em que era produzido o esmalte *champlevé* e como se articulava a sua produção com a da estrutura das alfaias propriamente ditas. Terão os latoeiros aprendido a dominar a arte do esmalte e da pigmentação da matéria vítrea fundida? Seria o mesmo artífice que cortava e batia uma lâmina para fazer uma cruz ou a repuxava para fazer um cibório ou uma naveta, que esculpia o latão ou cobre escavando alvéolos que depois morosamente preenchia e

levava à mufla, cor a cor? Eram as oficinas de latoeiro que integravam um oficial que esmaltava, ou eram as oficinas de esmaltar que integravam um latoeiro?

A propósito do termo latoeiro, convem salientar que essa designação evoca nos dias de hoje uma actividade profissional menos qualificada, sentido porventura relacionado com a evolução do ofício ao longo do tempo comum a outras actividades. Só no século XVII encontramos na documentação portuguesa dados que nos esclarecem algum tanto sobre as competências desses profissionais da arte do metal. Uma sentença de 1644, inserida num pleito longo entre os latoeiros de fundição e os de martelo e de folha branca, por prerrogativas no fabrico de peças fundidas, esclarece-nos também definitivamente quanto aos oficiais que produziam as peças de lavor requintado que conhecemos em latão, tão qualificadas no desenho e na execução quanto as de ourivesaria [...] *sendo este despacho asim dado e publicado se deu dos autos vista aos offeçiais do offiço de Latoeiro de Martello que vierão com sua contrariedade disendo em ella que se comprisse Provarião que eles embargados herão offeçiais do offiço de Latoeiros de Martello e folha branca que hera de muita siença e muito mais eminente que o dos embargantes fundidores porquoanto os embargados fasião todas as pessas necessárias para as igreias a emitação das de prata e para outros muitos senhores desta Corte e Reyno Como herão as alampadas castiçais de toda a sorte galhetas tribulos cruses caldeiras de asperges o que os embargantes não entendiam=Provarião que nenhuma destas obras se podião fazer nem aperfeiçoar sem obra fundida para as goarneçer como fasião os ourives da Prata a cuja emitação os embargados fasião as suas obras e por ser esta a verdade se declarara no seu Regimento com muita Justiça proveito e otelidade da república que os embargados pudessem fundir as goarnições para acabarem de aperfeiçoar as suas obras [...]*¹⁸⁵.

Também em Portugal eram portanto os latoeiros de martelo e folha branca que, pelo menos no século XVII, trabalhavam o metal como verdadeiros ourives do cobre. Esta expressão é adoptada por alguma bibliografia francesa¹⁸⁶ para designar esses oficiais - embora no contexto medieval - expressão que daqui em diante usaremos por nos parecer adequada e por ter para o leitor actual um sentido mais aproximado do que efectivamente terá sido a realidade da sua actividade.

¹⁸⁵ LANGHANS, Franz-Paul - *As corporações dos ofícios mecânicos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. 2. p. 186

¹⁸⁶ NOTIN, Veronique - *Cuivres d'orfèvres*. Limoges: Musée de l'Evêché/ Musée de l'Email, 1996.

Sabemos que falar da produção de esmaltes como um todo é um erro. As obras de encomenda produzidas pelos artífices da região do Reno e Mosa, por Nicolas de Verdun ou Godefroy de Huy, não podem ser considerada num mesmo nível de produção e certamente também não num mesmo registo empresarial (salvo o anacronismo) e de expansão comercial do que a produção limusina e a generalidade da produção que encontramos em Espanha e Portugal, datável do século XIII.

Os artífices alemães, formados e sediados, tanto quanto se sabe, em ateliers instalados nas abadias religiosas de Colónia, beneficiavam de uma tradição do domínio da técnica do esmalte introduzida na Alemanha, com a vinda para Tréves, no século X, de ourives bizantinos integrados na corte da princesa Teofânia, consorte de Otão II¹⁸⁷.

Essa produção não foi continuada, mas, no início do século XII, as oficinas de Colónia e da região do Reno e Mosa (incluindo Verdun), presumivelmente instaladas em mosteiros, ou na esfera de religiosos - como indiciam as inscrições e assinaturas que algumas delas comportam - alcançaram prestígio e produziram obras de excepção, marcadas por grande erudição e criatividade, destinadas a satisfazer uma clientela exclusiva, ilustrada e poderosa.

A produção de obras únicas e de encomenda foi também levada a cabo por artistas itinerantes como Nicolas de Verdun, que se instalava demoradamente nos locais para os quais recebia encomendas como Viena, onde executou o retábulo para a Igreja do Mosteiro de Klosterneuburg ou Colónia para cuja catedral produziria o cofre dito “dos três reis”.

O contexto oficial monástico corresponde a um modelo que pode ter-se replicado nas abadias de Sainte-Foy de Conques, Grandmont, San Martial de Limoges ou São Domingos de Silos, se aí tiverem de facto existido oficinas, mas não deve corresponder ao da generalidade das oficinas do sudoeste da França ou do norte da Península, laicas, dirigidas por artesãos provavelmente iletrados, trabalhando isoladamente e cujo propósito era encontrar fórmulas de produção que permitissem satisfazer uma procura crescente ao longo do século XIII.

¹⁸⁷ GARNIER, Edouard - *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*. Tours: Alfred Mame et Fils, Éditeurs, 1886b. p. 414; SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - Viseu – do governo condal ao reinado de D. Afonso Henriques (1096-1185). A renovação de um perfil urbano. [Em linha]. (2010). Disponível em WWW:<http://www.academia.edu/367271/Viseu_-_do_governo_condal_ao_reinado_de_D._Afonso_Henriques_1096-1185_-_A_renovacao_de_um_perfil_urbano>.

Já a figura do artista itinerante terá sido provavelmente bastante comum se considerarmos as peças de grandes dimensões e com iconografia específica que encontramos documentadas (e algumas subsistentes, como veremos) e que resultaram, muito provavelmente, de encomendas executadas no local a que se destinavam. Infelizmente, essas itinerâncias, com paralelo estreito com as dos mestres de obras e escultores do românico na Europa Cristã medieval, não se encontram documentadas.

A própria produção designada *Opus lemovicense* não constitui um todo homogêneo. Evoluiu em fases, primeiro sob influência bizantina por via dos ateliers alemães, depois progressivamente, cada vez mais ao sabor do seu próprio mercado. De uma iconografia específica, centrada nos ciclos da Vida de Cristo e da Virgem e nas vidas de Santos, para uma iconografia cada vez mais indiferenciada, no sentido de, como exemplifica Marie-Madeleine Gauthier, um cofre relicário poder ser suficientemente neutro para receber as relíquias de qualquer santo, qualquer que fosse a devoção do eventual cliente que o viesse a adquirir, por mais distante que fosse o local onde a transacção viesse a acontecer¹⁸⁸.

Evoluiu também tecnicamente, de processos mais complexos e morosos para sistemas simplificados.

Com base no conjunto de peças que a historiografia da Arte francesa tem identificado como *Opus lemovicense* tem vindo a ser traçado um percurso, em ciclos de um quarto de século a meio século, entre os meados do século XII e o final do século XIII.

Durante esse período, a produção limusina terá evoluído das figuras esmaltadas sobre fundo dourado para figuras em reserva dourada sobre fundos gravados, cinzelados e esmaltados; de uma paleta muito rica para uma paleta com pouco mais de uma dúzia de tons, para, no final do século XIII, se reduzir a apenas dois ou três; de um trabalho cuidado de cinzelagem e de depuração do vidro para obtenção de cores, para um trabalho sujeito a diferentes ritmos de produção e por isso com evidências de redução dos tempos de moagem e lavagem do vidro moído e de polimento e uniformização das superfícies¹⁸⁹.

¹⁸⁸ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Les émaux champlevés limousins et l'oeuvre de Limoges: quelques problèmes posés par l'émailerie champlevée sur cuivre en Europe meridionale du XII au XIV siècle*, p. 160

¹⁸⁹ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Emaux Limousins XIIe, XIIIe, XIVe siècles. Catalogue d'exposition sommaire de la Bibliothèque Municipale de Limoges*. Limoges: Musée Municipal, 1948. p. 17

Essa cronologia desenha-se sobre um universo vastíssimo de objectos no qual se reúne uma ampla variedade formal, técnica e estilística.

As cronologias já traçadas para a produção considerada limusina e para as oficinas do Reno e Mosa não têm paralelo para as produções peninsulares.

A tese dos centros de produção peninsulares

O estudo da hipótese de produção de esmaltes em ateliers localizados nos reinos cristão da Península Ibérica deu, ao longo do século XX, lugar a um amplo debate. É aí decisivo o grande incremento que a historiografia francesa deu aos estudos sobre a produção de esmaltes em Limoges, por razões múltiplas que em capítulo próprio mencionámos. Tendo por base uma sólida estrutura académica e uma proliferação de escritos verdadeiramente avassaladora, divulgados pela Europa numa das línguas eruditas e de maior uso nas academias, os estudos franceses sobre esmaltes constituíram-se como matriz única e referência inquestionável para a classificação dos muitos espécimes que desde meados do século XIX e praticamente até aos nossos dias se foram encontrando por toda a Europa. Na posse de uma grelha credível de classificação, académicos e conservadores de museus não hesitaram em classificar como produzidos em Limoges ou no território adjacente todos os esmaltes que encontravam.

Data de 1909 o estudo de Enrique de Leguina em que, pela primeira vez, se coloca a hipótese de serem de produção hispânica as três peças que podemos considerar mais emblemáticas desta polémica: o retábulo de São Domingo de Silos, o de San Miguel in Excelsis, Aralar, em Navarra e o frontal (ou arca) da catedral de Orense¹⁹⁰. Embora bem documentada para a afirmação das produções peninsulares do século XIV, contemplando referências em inventários coevos (como o de Carlos V de 1380)¹⁹¹ a esmaltes designados “de Aragão” e “à maneira de Espanha”, a tese não teve recepção de relevo.

A questão só voltaria a ser debatida quando, em 1936, Walter Leo Hildburgh (1876 - 1955)¹⁹² publicou *Medieval Spanish Enamels*, obra em que contrariava e

¹⁹⁰ LEGUINA, E. de - *Esmaltes Españoles: Los frontales de Orense, San Miguel de Excelsis, Silos y Burgos*. Madrid: Imprenta Española, 1909.

¹⁹¹ LEGUINA, E. de - *Esmaltes Españoles: Los frontales de Orense, San Miguel de Excelsis, Silos y Burgos*, p. 100

¹⁹² Walter Leo Hildburgh nasceu em Nova Iorque e formou-se na Universidade de Columbia. Abastado e culto, pode dedicar-se aos temas mais variados e viajar longa e repetidamente pelo Japão e pela Índia. Mais tarde viajaria pela Europa, estabelecendo-se em Londres em 1912. Interessou-se entre vários outros temas, pela ourivesaria medieval espanhola. Foi desde cedo coleccionador multifacetado e, uma vez em

criticava com severidade a falta de critério com que se haviam indiscriminadamente classificado como limusinas muitas peças em esmalte nas colecções dos museus e em publicações por toda a Europa e Estados Unidos.

Hildburgh desenvolvia aí três palestras que havia proferido dois anos antes no University College, em que defendera que a técnica dos esmaltes *champlevé* sobre cobre tivera afinal origem e se desenvolvera na Espanha medieval. Considerava devolver assim ao que presumia ser o seu lugar na história das artes industriais, um importante conjunto de objectos até aí atribuídos aos ateliers de Limoges, ou “por artesão migrantes dessa região; ou, ocasionalmente, e então de modo hesitante, como sendo feitos em Espanha, mas sob forte inspiração limusina”¹⁹³.

Hildburgh era obviamente insuspeito quanto a eventuais motivações nacionalistas para a sua tese. Além disso, exprimia com verve uma argumentação sólida e bem documentada e evidenciava as inconsistências das atribuições de origem e data feitas pelos investigadores franceses, que, achava, se deviam ao desconhecimento, por parte dos mesmos, dos grandes feitos da arte espanhola medieval e ainda ao suporte fornecido pela documentação do século XIII, comprovativa de uma produção industrial de esmaltes na região limusina, todavia mais tardia.

Partia de uma observação detalhada de dezenas de peças, algumas oriundas de mosteiros e igrejas em Espanha e entretanto vendidas para outros países como os Estados Unidos, e de uma leitura, nem sempre isenta, como veremos, de documentação e fontes diversas, para concluir que os esmaltes *champlevé* tiveram origem e se desenvolveram primeiramente num ou em vários reinos da Espanha cristã medieval e que a sua influência irradiou daí para a região limusina e ainda mais para norte, para a região do Reno e do Mosa.

Meticulosamente desmontava, uma a uma, as referências documentais tidas como chave para a tese francesa e formulava em seguida uma leitura da arte hispânica medieval, por oposição à francesa, como o berço mais favorável para o nascimento do esmalte *champlevé*. Baseava-se na reconhecida perícia espanhola no trabalho do metal, especificamente a dos escultores, ou seja do tipo necessário à preparação do cobre para receber o vidro, na aproximação à iluminura praticada em Leon e outros ateliers

Londres, encetou uma estreita relação com o Victoria & Albert Museum a quem legaria cinco mil peças, entre as quais um enorme núcleo de esmaltes. O V&A mantém ainda hoje uma placa de tributo a este coleccionador à entrada da secção de arte medieval da exposição permanente do Museu.

¹⁹³ HILDBURGH, W. L. - *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries*, p. 5

monásticos na Espanha Cristã e na presença muito marcante de alguns elementos de carácter oriental ou, mais especificamente, árabe (como o efeito designado vermiculado no fundo de algumas peças¹⁹⁴), cuja presença seria natural na arte espanhola da época, mas completamente estranha à arte francesa.

A sua argumentação ignorava ou escamoteava o facto de uma mesma tradição do trabalho dos metais ser já nessa época documentada na região de Limoges, bem como a existência de um *scriptorium* em Saint Martial de Limoges de onde saíram importantes manuscritos iluminados.

O mais inquestionável de todos os argumentos de Hildburgh era porém a extraordinária abundância de objectos medievais, produzidos nesta técnica, existentes em Espanha (ainda hoje evidente e que o foi até no número de aquisições que o próprio Walter Hildburgh aí logrou fazer).

Quinze anos antes, Hildburgh apresentara já, à Sociedade de Antiquários de Londres, uma cruz processional com placas de esmalte, cuja produção atribuíra a Espanha. A atribuição fora contestada¹⁹⁵ e o argumento de contestação baseara-se na qualidade de execução que, sendo boa, não poderia por isso ser espanhola. Por esses anos, alguns estudos iam abordando a possibilidade de existência de esmaltes produzidos em Espanha, levados a cabo por investigadores espanhóis, mas não só,¹⁹⁶ analisando *in loco* e à luz da documentação da época, as três obras chave no universo do estudo do esmalte medieval em Espanha a que acima aludimos (São Domingos de Silos, San Miguel in Excelsis, Navarra e Orense) entre outras. Todavia, obras de divulgação como a de Vitoriano Juaristi¹⁹⁷ continuavam directamente subsidiárias dos estudos

¹⁹⁴ A questão dos fundos vermiculados, presentes num conjunto importante de peças em esmalte *champlevé*, foi amplamente debatida enquanto pista para uma filiação oriental dos esmaltes do século XII-XIII. Dois dos mais relevantes investigadores dos esmaltes medievais - J. Marquet de Vasselot e Marie-Madeleine Gauthier - escreveram sobre estas peças num esforço de construção de grelhas de interpretação e classificação de objectos e oficinas. V. a esse propósito:

MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Emaux limousins à fond vermiculé: XIIe et XIIIe siècles*. Paris: E. Leroux, 1906b. ;STERN, H. - Au Sujet des Images des Mois dans l'Art Musulman. *Ars Orientalis*. Vol. 2, (1957) (1957) ;GAUTHIER, Marie Madeleine - Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et méridionaux. *Cahiers de civilisation médiévale*. n° I (1958)

¹⁹⁵ HILDBURGH, W. L. - *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries*, 1. (A obra de Walter Leo Hildburgh não foi publicada em Portugal, razão pela qual alguns trechos que aqui citamos são apresentadas em tradução livre.

¹⁹⁶ ARTIÑANO, Pedro M. - *Esmaltes Españoles*, ;COOK, Walter W.S. - Early Spanish Panel Painting in the Plandiura Collection (I). *The Art Bulletin*. Vol. 11: No. 2 (Jun., 1929) (1929) ;HUICI, S. y JUARISTI, V. - *El Santuario de San Miguel de Excelsis (Navarra) y su retablo esmaltado*. Madrid: Espasa-Calpe, 1929. ;JUARISTI, V. - *Esmaltes, con especial mención de los españoles*, ;ROSS, M. CH - *Le devant d'autel émaillé d'Orense*, ;ROSS, M. CH - *Un Esmalte Galego en New York*,

¹⁹⁷ JUARISTI, V. - *Esmaltes, con especial mención de los españoles*,

franceses e reforçavam acriticamente a filiação limusina da generalidade das peças em estudo.

Hildburgh considerava mesmo que havia então (em 1936) um grupo crescente de “opinião responsável” pronto a aceitar como de origem espanhola um conjunto de esmaltes *champlevé* “de boa qualidade”, incluindo alguns que haviam sido tidos entre as melhores peças de produção do centro sul da França¹⁹⁸. A sua tese seria, apesar disso, mal recebida pela crítica francesa e, de um ou outro ponto de vista, continuamente discutida ao longo dos anos¹⁹⁹.

Decorridos apenas cinco anos, um texto de Gomez Moreno consolidaria definitivamente a hipótese da existência de um atelier em Silos²⁰⁰. Alguns escritos de Marie-Madeleine Gauthier ao longo dos anos 50 e 60 foram consolidando essa tese, mas só a partir da década de setenta do século XX, graças aos estudos de um conjunto de investigadores mobilizados em torno do levantamento para o *Corpus* dos esmaltes, se afirmou definitivamente a ideia de que, antes dos ateliers de Limoges, terão existido outros, disseminados por vários pontos da Europa²⁰¹, designadamente em Navarra, na Catalunha, no norte de Itália e no sul de França, além dos ateliers de Conques e da região do Reno/ Mosa que já antes haviam sido identificados e também eles objecto de debate²⁰².

Nas últimas décadas tem-se observado aquilo a que María Luisa Martín Ansón descreve como “movimento pendular” que não obstante, no seu ir e vir, “deixa

¹⁹⁸ HILDBURGH, W. L. - *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries*, 1

¹⁹⁹ MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les crosses limousines du XIII siècle*. Paris: Firmin-Didot, 1941. p. 174; THOBY, Paul - *Les croix limousines de la fin du XII siècle au début du XIII siècle*. Paris: A. et J. Picard, 1953. p. 73; GAUTHIER, Marie Madeleine - *Les émaux champlevés limousins et l'oeuvre de Limoges: quelques problèmes posés par l'émailerie champlevée sur cuivre en Europe meridionale du XII au XIV siècle*, p. 148-149.

²⁰⁰ GÓMEZ MORENO, M. - La Urna de Santo Domingo de Silos. *Archivo Español de Arte*. XIV: 48 (1941)

²⁰¹ YARZA LUACES, Joaquin.- Broche tetralobulado. In - *De Limoges a Silos [Cat. Exp.]*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones El Viso, 2001a. p. 54-55

²⁰² Note-se que essa ideia fora já enunciada por Laborde em 1852, considerando o autor que a distinção de Limoges como centro produtor não se devia à exclusividade da produção, que na verdade não detinha, mas sim à conversão da arte de esmaltar numa indústria e num ramo de comércio de exportação. LABORDE, L. de - *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre (publicado pela primeira vez em 1852-53 sob o título Notice des émaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre)*. Paris: C. de Mourgues Frères, 1857. Embora Espanha estivesse completamente fora do universo de hipóteses consideradas por Laborde, a ideia tinha grande potencial de estudo, todavia pouco aproveitado pela historiografia da arte francesa de então em diante.

depositado um sólido sedimento”²⁰³. Na verdade, a tese dos ateliers peninsulares é ciclicamente revisitada e rebatida, ora com base na inconsistência dos testemunhos materiais e documentais da existência de uma produção em Limoges anterior ao final do século XII²⁰⁴, ora com base na mesma ausência de comprovação documental para a existência de ateliers na Península, por vezes ainda, retomando a questão da ligação de Silos e de Navarra aos Plantagenetas através do mecenato de Afonso VIII de Castela e Leonor de Inglaterra²⁰⁵.

Ilustram bem esse movimento pendular e o seu “sedimento” as duas grandes exposições realizadas em Paris (no Museu do Louvre) e em Nova Iorque (no Metropolitan Museum of Art) entre 1995 e 1996, em cujo catálogo comum fica bem clara a tendência para considerar marginais as produções peninsulares²⁰⁶ e a exposição realizada em Burgos e Madrid em que se procurou evidenciar a existência de centros produtores, anteriores e contemporâneos dos de Limoges, do Reno/ Mosa e Conques, nos reino cristãos e muçulmanos da Península e em Itália²⁰⁷.

O desenvolvimento desta argumentação, severamente prejudicada pela total ausência de documentação, tem sido acompanhado por sucessivas revisões das classificações de muitos objectos, estando ainda longe de ser claros os caracteres definidores da produção de cada centro ou sequer de uma produção indubitavelmente de origem limusina ou de origem peninsular. Para o caso dos esmaltes produzidos nas oficinas da região do Reno e do Mosa, esses caracteres são mais específicos e a sua classificação praticamente estabilizou depois de 1972, data em que Marie-Madeleine

²⁰³ MARTÍN ANSÓN, María Luisa.- Los esmaltes silenses: problemática sobre su origen. In - *De Limoges a Silos. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio De Santo Domingo De Silos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001. p. 259

²⁰⁴ CAMPBELL, M. - *Medieval Enamels*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1983. p. 32, Cit por: MARTÍN ANSÓN, María Luisa - *Los esmaltes silenses: problemática sobre su origen*, p. 259

²⁰⁵ FÉROTIN, Marius - *Histoire de L'abbaye de Silos*. Paris: Ernest Leroux Editeur, 1897. p. 103-125. Ideia desenvolvida por M-M Gauthier em GAUTHIER, Marie-Madeleine - Le frontal limousin de san Miguel de Excelsis et L'Ouvre de Limoges. *Art de France*. nº 3 (1963) e revista anos mais tarde após uma visita a Pamplona em GAUTHIER, Marie Madeleine - *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*, E retomada mais recentemente por BOEHM, Barbara Drake.- Panels from the Urna of Saint Dominic of Silos. In - *The Art of Medieval Spain, 500-1200*. Nova Iorque: Metropolitan Museum/ Harry N. Abrams, 1993. Além de TABURET-DELAHAYE, Élisabeth.- Naissance et évolution de l'Oeuvre de Limoges. In - *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*. Paris/ Nova Iorque: Reunion des Musées Nationaux/ The Metropolitan Museum, 1995a. 33; E, relativamente ao retábulo de Aralar, em 2011, por SAGASTIBELZA BERAZA, Manuel - *Ricardo Corazón de León y el Retablo de Aralar. recordando a Berenguela de Navarra, Reina de Inglaterra y Señora de Le Mans*. 2011. <http://berenguelade.navarra.blogspot.com> - Consultado em 8/01/2015.

²⁰⁶ TABURET-DELAHAYE, Elisabeth et BOEHM, Barbara Drake, ed.- *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age [Cat. de exposição]*. Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995b. ISBN 2-7118-3305-4.

²⁰⁷ *De Limoges a Silos. [Cat. Exp.]* - Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones El Viso, 2001.

Gauthier publica uma obra fulcral sobre os esmaltes medievais na qual se debruça sobre a singularidade dos esmaltes produzidos nessa região²⁰⁸.

Refira-se, para terminar, que a documentação é muitas vezes também equívoca quanto à origem remota, quanto a proveniência e mesmo quanto à matéria e técnica dos objectos descritos.

A difusão da Opus lemovicense na Europa, um fenómeno de mercado?

A existência de objectos em cobre esmaltado com funções litúrgicas e fúnebres está registada na região de Limoges desde meados do século XII, em referências documentais em que, não sendo mencionada a expressão *Opus lemovicense* ou qualquer outra afim, é bem clara a matéria usada e o carácter local dos ateliers que os produziram²⁰⁹.

A produção limusina começou, nos meados e final do século XII, por ser algo exclusiva, com programas iconográficos individualizados (e por certo encomendados), o que verificamos em obras como os cofres de Ambazac, ou Bellac, ou o cibório de Mestre Alpais²¹⁰. No início do século XIII, essa produção começou a abandonar progressivamente as obras de encomenda, dando início a uma produção seriada, industrial no sentido da repetição dos temas e motivos e, como vimos, na adopção de programas iconográficos de carácter mais genérico²¹¹ (Cristo Crucificado, Cristo em Majestade e tetramorfo, ou a Virgem com o Menino), garantindo assim uma ampla e generalizada recepção por toda a Europa.

Desde a década de 1950 que os resultados da pesquisa de Frederick Stohlman e M.-M. Gauthier, começaram a sugerir que, depois de 1150, se terão estabelecido oficinas em Conques, Limoges e Silos, pelo menos, e que por volta de 1200 a produção limusina era de tal modo intensiva que a exportação, para a Península e para Itália se alargava aos artífices e ao modos de fabrico fielmente copiados, dando lugar assim a

²⁰⁸ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*,

²⁰⁹ BOEHM, Barbara D., TABURET-DELAHAYE, Elisabeth.- L'Oeuvre de Limoges. In - *De Limoges a Silos. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio De Santo Domingo De Silos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001. p. 72

²¹⁰ Na igreja paroquial de Santo António em Ambazac; na igreja paroquial de Assunção da Virgem em Bellac e no Museu do Louvre, Département des objets d'Art, Inv. N° MRR 98, respectivamente.

²¹¹ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Emaux Limousins XIIe, XIIIe, XIVe siècles. Catalogue d'exposition sommaire de la Bibliothèque Municipale de Limoges.*, p. 9

uma evolução paralela de centros de fabrico, cuja produção necessariamente se caracterizou pela simplificação e rotina²¹².

O reconhecimento da Europa em que a Cristandade avançava e conquistava territórios como um mercado em expansão, é, de um modo geral, entendido pelos historiadores como uma das motivações para a implementação dessa produção em série. Não é para nós claro quais terão sido os mecanismos de definição desta estratégia de mercado por parte dos esmaltadores, nem qual a sua diacronia, uma vez que se considera que essa fase de produção terá ficado nas mãos de artífices que trabalhavam isoladamente, em oficinas próprias, pouco letrados, levando-nos portanto a crer que, por exemplo, a definição de programas iconográficos de carácter genérico, não terá partido de uma selecção premeditada, mas simplesmente do normal funcionamento dos mecanismos de oferta e procura, que, julgamos, estão ainda insuficientemente estudados.

Os meios de difusão da “Opus lemovicense” identificados pela historiografia atual

Vejamos algumas das razões apontadas para a enorme difusão que, ao menos uma qualquer produção com essa designação, logrou alcançar nesse período:

1 - A situação geográfica privilegiada de Limoges, localizada na intersecção de vias comerciais estabelecidas já desde a época romana e também de uma via de peregrinação – a famosa Via Lemovicense - tendo a própria vila um local de peregrinação de grande importância ao longo do século XII, San Martial de Limoges, e constituindo ponto de passagem obrigatório para peregrinos vindos da Flandres e da região do Reno em direção a Santiago de Compostela e a Roma²¹³.

2 - A forte tradição local de produção de ourivesaria (Limoges, ou uma pequena localidade nos seus arredores chamada Chaptelat, terra Natal de Santo Elói) e atestada

²¹² GAUTHIER, Marie Madeleine - *Les émaux champlevés limousins et l'oeuvre de Limoges: quelques problèmes posés par l'émailerie champlevée sur cuivre en Europe meridionale du XII au XIV siècle*, p. 166

²¹³ HILDBURGH, W. L. - *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries*, 14. Hildburgh considera que esta situação geográfica favorece e configura a de um centro de redistribuição mais que a de um centro produtor, circunstância a que, na sua opinião, se deve a atribuição da designação “obra de Limoges”, que significaria nesse caso, “vinda de Limoges” e não necessariamente “fabricada em Limoges”

pela documentação da abadia de Saint Martial onde se supõe ter existido um atelier de esmaltadores²¹⁴.

3 - As relações estreitas entre Saint Martial e outras abadias cluniacenses em França mas também em Itália e Espanha (Frassinoro na região de Reggio Emilia, Itália, Roda de Isabena em Huesca, Espanha, entre inúmeras outras)²¹⁵.

4 - A relação histórica estabelecida entre França e Inglaterra na segunda metade do século XII pelo casamento de Leonor da Aquitânia com Henrique II, o Plantageneta, que tornaria Limoges numa segunda capital do reino e o desenvolvimento da abadia de Grandmont, onde terá funcionado outro atelier de esmaltadores, sob a égide dos dois monarcas.

O mecenato dos Plantagenetas tem sido considerado um factor fundamental no incremento de grande número de ateliers de esmaltadores, que, com clientela crescente, surgem e proliferam desvinculados do contexto monástico²¹⁶. Os laços entre a vila de Limoges e esta dinastia e toda uma rede de relações estabelecida por essa via, entre Limoges, Inglaterra, Espanha e Itália, terá favorecido a difusão da *Opus lemovicense* nesses países. A própria produção de Silos tem desde há muito sido enquadrada como limusina, no quadro do mecenato de Afonso VIII de Castela e Leonor de Inglaterra e das suas doações a esse mosteiro entre 1177 e 1202²¹⁷.

5 - O gosto dos papas de Roma e Avinhão por objectos esmaltados, atestado por documentos como o inventário da Santa Sé ao tempo de Bonifácio VIII²¹⁸.

6 - As determinações de Guillaume (ou Willielmi) de Bleys, bispo de Worcester no sínodo de Worcester de 1230 que estipulam entre os recipientes e ornamentos que

²¹⁴ BOEHM, Barbara Drake - *Opus lemovicense. La diffusion des émaux limousins*, p. 43

²¹⁵ Marie-Madeleine Gauthier conseguiu estabelecer alguma correspondência entre as deslocações documentadas de dois monges de Sainte-Foy de Conques que viriam a ser, um bispo de Pamplona (1083-1115) outro de Roda (1097-1104) e a presença de peças em esmalte, correspondentes ao tipo considerado característico da produção limusina, nesses locais: GAUTHIER, Marie Madeleine y FRANÇOIS, G. - *Émaux méridionaux: Catalogue international l'Oeuvre de Limoges. T.I., L'Époque Romane*, N° Cat. 49

²¹⁶ GAUTHIER, Marie Madeleine - *L'Espagne, reconquêtes et pèlerinages de L'Oeuvre de Limoges*, p. 385-432 ;

NOTIN, Veronique - *Valérie et Thomas Becket: de l'influence des princes Plantagenêt dans l'œuvre de Limoges*. Limoges: Musée municipal de l'Evêché/Musée de l'Émail, 1999.

²¹⁷ BOEHM, Barbara Drake - *Opus lemovicense. La diffusion des émaux limousins*, p. 44

²¹⁸ O documento refere efectivamente um sem número de objectos adornados com esmaltes, de múltiplas tipologias, mas na sua maioria em ouro e prata e não em cobre, devendo muitos deles ser decorados com esmalte translúcido, como salienta Emile Molinier nas notas de edição crítica ao documento: MOLINIER, Émile - *Inventaire du trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII (1295) (suite et fin)*. *Bibliothèque de l'École des chartes*. ISSN 0373-6237.(1888) p. 226-237

devem ser empregues ao serviço das igrejas paróquias, que os contentores para as hóstias sagradas devem ser cibórios ou de prata, ou de marfim ou *d'ouvre de Limoges*²¹⁹

7 - Outra das vias de difusão considerada é a relação da Abadia de Saint-Victor com outras comunidades de cónegos regantes de Santo Agostinho com múltiplos exemplos identificados como Saint-Maurice-d'Agaune, Klosterneuburg e Roskild. Por outro lado, a presença de monges estrangeiros em Saint-Victor terá facilitado também essa difusão, como parecem comprovar os cofres oferecidos pelo Cardeal Guala Bichieri de que adiante falaremos e as peças que hoje se encontram na Suécia e na Dinamarca, cuja presença poderá dever-se à passagem do Bispo Absalon de Lund (1128-1201) por Paris enquanto estudante ²²⁰.

8 - O mecenato de Templários e Hospitalários é igualmente considerado como um meio de difusão importante dada a existência de algumas obras e registos de inventário associados a instituições na esfera destas ordens.

8 - As viagens de peregrinação dos monarcas europeus, não só a Santiago de Compostela mas também a Saint-Martial de Limoges, Rocamadour e Jerusalém são também consideradas como meios de difusão relevantes assim como alguns presentes diplomáticos com elas relacionados.

A difusão da Opus lemovicense em Portugal

Meios e circunstâncias

A difusão da *Opus lemovicense* em território português pode constituir um caso de estudo relevante dado o papel periférico e de “finisterra” que o território desempenhou durante parte da Baixa Idade Média, permitindo eventualmente isolar vias de circulação específicas. Apesar disso, o caso português não foi nunca considerado nos estudos e levantamentos a que nos temos vindo a referir.

Que circunstâncias terão favorecido a chegada precoce da *Opus lemovicense* e eventualmente de outras produções de objectos em esmalte a Portugal?

²¹⁹ Ao contrário do que tem vindo a ser frequentemente referido na bibliografia especializada, não há entre as determinações do Concílio de Latrão de 1215 qualquer determinação relativa a este assunto tão pouco qualquer menção à *Oeuvre de Limoges*, pelo que esta é a menção desta natureza de datação mais recuada que se conhece: *Hostiae consecrate in pyxide munda et honesta reponantur* [Cap. I]. *Dux pyxides, una argentea, vel ebúrnea, vel de opere Lemovico* [sic], *vel alia idónea, in qua hostiae reserventur*. Cit por: ARBELLOT, Fr. - L'Oeuvre de Limoges. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*. XXXV (1888) p. 241

²²⁰ BOEHM, Barbara Drake - *Opus lemovicense. La diffusion des émaux limousins*, p. 45

Em que medida essas circunstâncias refletem os meios de difusão já identificados para outros países da Europa?

Parte dos factores que podemos identificar como determinantes na circulação dos bens sumptuários de importação em território nacional, são também válidos para os esmaltes medievais. Contam-se, entre os mais evidentes, as ligações dinásticas no período de formação da nacionalidade e depois ao longo dos séculos XIII e XIV; as dinâmicas próprias da Reconquista, com a presença desde muito cedo de comunidades francas em território nacional, as profícuas redes de relações estabelecidas entre as comunidades monásticas (sobretudo Cluny e Cister) em Portugal²²¹, a itinerância de altos dignitários da Igreja, a permanência no país de bispos francos à frente das dioceses²²², o número crescente de estudantes que na época medieval frequentaram universidades francesas, como comprovam os muitos estudos levados a cabo sobre o tema²²³.

No século XII-XIII, mesmo antes da abertura do estreito de Gibraltar aos reinos cristãos, os portugueses navegavam e frequentavam os mercados e portos da Flandres, da Bretanha, de Inglaterra e de França. O tráfego e as relações intensas com os portos do Norte estão amplamente atestados pela existência das circunstâncias que dariam origem à criação da Bolsa de Mercadores por D. Diniz em 1293; mas mesmo antes disso, num documento de 1240, em que se regista a composição celebrada entre D. Sancho II e o

²²¹ D. Maurício, monge cluniacense que foi bispo de Coimbra, doou ao Mosteiro francês de Sainte Marie de la Charité-sur-Loire a Igreja de Santa Justa, em Coimbra, como D. Henrique e D. Teresa haviam doado à abadia de Cluny a igreja de Rates e o mosteiro de Vimieiro a que se seguiram outras iniciativas que fomentariam a implantação dessas ordens em território português. Cf. VELOSO, Maria Teresa Nobre - D. Maurício, monge de Cluny, bispo de Coimbra, peregrino na Terra Santa. In - *Sep. de Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p. 130

²²² Apenas a título de exemplo: D. Maurício, Bispo de Coimbra (1099-1108); D. Hugo, Bispo do Porto (1123-1136) que era borgonhês; D. Juan de Cardaillac que foi Bispo de Orense (1351-1361) e depois Arcebispo de Braga, Primaz das Espanhas (1361-1371); Aimerico d'Ébrard (1279-1295), Raimundo I d'Ébrard (1319-1324), Raimundo II d'Ébrard (1325-1333) e João des Prez (1334-1338), todos Bispos de Coimbra.

²²³ SERRÃO, Joaquim Veríssimo - *Les Portugais a l'Université de Toulouse (XIII-XIV siècles)*, Paris, 1970; Idem - *Portugueses no Estudo de Salamanca I (1250-1550)*, Lisboa, 1962; Ibidem - *Les Portugais a l'Université de Montpellier (XII-XVII siècles)*, Paris, 1971; MARQUES, A. de Jesus - "Portugueses nos claustros salamantinos do século XV", *Revista Portuguesa de Filosofia*, XIX, Fase. 2, Braga, 1963. 167-186; Idem - *Portugal e a Universidade de Salamanca. Participação dos escolares lusos no governo do Estudo(1503-1512)*, Salamanca, 1980; COSTA, A. Domingues de Sousa - "Estudantes portugueses na Reitoria do Colégio de S. Clemente de Bolonha, na primeira metade do século XV", *Arquivos de História da Cultura Portuguesa*, III, Lisboa, 1970. 3-157; FARELO, Mário - "Os estudantes e mestres portugueses nas escolas de Paris durante o período medievo (sécs. XII-XV): elementos de história cultural, eclesiástica e económica para o seu estudo" *Lusitania Sacra*, 2ª série, 2001-2002 13-14 . 161-196

Bispo D. Pedro Salvadores, a menção a mercadores portuenses residentes em França²²⁴ ou, pouco mais tarde, em 1253, a taxação de preços de mercadorias importadas, estabelecida por D. Afonso III, sendo mencionada no documento a importação de bens de Inglaterra, Holanda, Flandres e França. Numa inquirição de 1339 mencionam-se a vinda de panos de França e a importação de, entre outras coisas, artefactos de metal²²⁵. Surpreendente seria pois, que tais relações não tivessem proporcionado uma entrada franca de bens sumptuários oriundos desses países.

As linhas de orientação que tem vindo a definir-se no estudo da arquitectura românica podem dar-nos pistas de reconhecimento de dinâmicas de circulação dos objectos e, por outro lado, de formação de gosto ou apetências estéticas. O grande impulso de construção que marca o final do século XII e o século XIII no território nacional, concretiza-se na construção de edifícios como o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a Sé velha de Coimbra, a Sé do Porto e a Sé de Lisboa. Nestes edifícios tem vindo progressivamente a ser identificada uma forte influência do românico francês da Borgonha, do Languedoque e da região Centro-Oeste da França, concretamente da região limusina²²⁶. A influência limusina, identificada de modo mais evidente na Sé do Porto e na Ermida de Castro Daire, conheceu ampla recepção noutra edificado da região do Porto atestando intensas relações com essa região de França que passavam por certo pela importação de tecnologia, mestres e artífices. Essas influências, que Carlos Alberto Ferreira de Almeida classificou como “densas e longas”²²⁷, foram pelo mesmo autor atribuídas sobretudo às relações comerciais com o porto de La Rochelle.

A existência desta ligação comercial num período em que se construía edifícios religiosos da maior importância para a afirmação do poder nos territórios conquistados e a premência do apetrechamento desses edifícios com as alfaia necessárias ao culto, deverá muito provavelmente ter facilitado a circulação de objectos, designadamente alfaia litúrgicas em esmalte, da *Opus lemovicense*, cujo período de apogeu é coincidente com o referido impulso de construção.

Outras influências têm vindo também a ser identificadas entre o românico em território nacional e o de unidades regionais mais próximas geograficamente, designadamente no noroeste da Península. Esse enquadramento, embora na sua origem

²²⁴ CRUZ, António - *O Porto nas Navegações e na Expansão*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Secretaria de Estado do Ensino Superior/ Ministério da Educação, 1983. p. 22

²²⁵ CRUZ, António - *O Porto nas Navegações e na Expansão*, p. 23

²²⁶ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *Influências Francesas na Arte Românica Portuguesa*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1987. p. 30

²²⁷ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *Influências Francesas na Arte Românica Portuguesa*, p. 32

igualmente mais vocacionado para o estudo da arquitetura, proporciona, como para o caso francês, por extrapolação, outras pistas de trabalho que ajudam a completar um quadro complexo da circulação e recepção dos bens sumptuários em geral, e, no caso que aqui nos prende, dos objectos em esmalte.

O estudo da arquitetura anuncia-nos também o “nomadismo”²²⁸ dos artífices deslocando-se ao sabor da clientela religiosa e de corte, ou simplesmente dos circuitos comerciais mais lucrativos, que por certo teve um papel da maior importância na difusão da *Opus lemovicense*. Este conjunto de factores seria por si só suficiente para nos permitir enquadrar o fenómeno da sua difusão, e também do esmalte, em termos mais abrangentes.

A designação *Opus lemovicense* levanta porém questões específicas, como adiante analisaremos, bem como a existência de referências distintivas a peças com esmaltes sem proveniência identificada e portanto presumivelmente oriundas de outros centros produtores e resultando de dinâmicas de circulação distintas.

Além disso, mantemos em presença a prática que parece ter sido corrente para os ourives bizantinos ao longo do século IX a XI, de produção de elementos esmaltados, destacados, aplicáveis em qualquer peça, com os quais forneciam os ourives de outros países como a França, a Alemanha e a Inglaterra e que estes utilizavam, junto com as pedras preciosas, para enriquecer as peças produzidas nas suas oficinas²²⁹. Nada garante que essa prática não tenha sido adoptada por outros centros produtores em época posterior.

A ter existido importação de elementos esmaltados para uso dos ourives e ourives do cobre portugueses em peças produzidas localmente, a prática parece ter escapado em absoluto a qualquer registo documental dos séculos XII a XIV, dos que consultámos. Porém, a existência prévia desta prática e algumas particularidades, quer dos registos na documentação portuguesa, quer de algumas peças subsistentes, obrigam-nos a não abandonar liminarmente essa possibilidade de circulação, não de objectos finais, mas de elementos decorativos esmaltados, ainda que a não encontremos tratada na bibliografia mais recente sobre o tema relativamente a outros países da Europa.

²²⁸ M. Laborde descreve, a propósito da disseminação da técnica de esmaltar por várias regiões da França, “...les habitudes vagabondes et nomades des maitres, et même des apprentis de tous les métiers, qui portaient au loin leurs secrets et leur habileté. « LABORDE, L. de - *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre* (publicado pela primeira vez em 1852-53 sob o título *Notice des émaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre*. , p. 33

²²⁹ GARNIER - *Histoire de la verrerie et de l'emailerie*. Tours: Alfred Mame, 1886a. p. 383

Quando, no final do século XIV, o esmalte translúcido sobre prata começa a difundir-se e, no final da centúria seguinte, o esmalte *ronde bosse* aplicado em ouro conquista os mercados, a questão volta a colocar-se.

De que modo chegam às peças as aplicações em esmalte que hoje apresentam e que a documentação tão abundantemente regista? Não havendo produção local nessa época, o facto implica que fossem importadas todas as peças com esmaltes?

Ou seriam importados apenas os esmaltes para aplicação em peças produzidas nas oficinas de ourives portuguesas?

Não sabemos em que medida o domínio das técnicas da esmaltagem era exclusivo ou generalizado, de que forma se difundiam os conhecimentos técnicos necessários à sua execução, tão pouco se eram acessíveis aos profissionais menos letrados, uma vez que a actividade não é nunca mencionada nos regimentos portugueses de oficiais.

Seriam os ourives também esmaltadores? Ou seriam profissionais diferentes que se articulavam num mesmo espaço oficial?

Esta questão toca de perto uma outra a que já aludimos, premente na torêutica que encontramos em espaço português, que é a da qualidade de execução registada em peças de latão e cobre que denuncia um olhar atento e informado por parte do artífice que as executa, além de uma capacidade técnica que resulta de aprendizagem cuidada e não da simples cópia mecânica e seriada dos modelos produzidos nas oficinas de ourives. Não sendo claro o enquadramento social e profissional destes artífices, alguma da legislação do século XV deixa adivinhar que a utilização do cobre e outros metais, pelos ourives no fabrico das suas peças, seria suficientemente frequente para justificar uma ordenação da Câmara de Lisboa, estabelecendo que *nenhuu ouriuez Christãao nem judeu nam faça abotoadura nemhuua de cobre nem doutro metall saluo se for de prata [...]*²³⁰.

²³⁰ Arquivo Histórico da Camara Municipal de Lisboa. Chanc. Cidade. Livro de Posturas Antigas – cod. 390 publicado em RODRIGUES, Maria Teresa Campos - *Documentos para a História da Arte em Portugal. Posturas Diversas dos séculos XIV a XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969. p. 3

Os Documentos

A Documentação em França, referências mais remotas

Um conjunto de referências documentais à *Opus lemovicense* está desde 1888 inventariada num artigo do abade Arbellot²³¹ e são essas que desde então têm vindo a servir os mais variados estudos sobre o tema. Nesse conjunto a menção mais antiga que se conhece é a que se faz numa carta - cuja datação proposta estabilizou em 1167-1169 - e que reporta a duas capas de evangeliário. A carta, escrita por Jean, um frade de Saint-Satyr-sous-Sancerre a Richard, prior de São Vítor, de Paris, descreve umas *tabulae tissue de opere lemovicino*²³². As *tabulae* eram destinadas ao abade de Witgham, uma abadia de Herefordshire, perto da fronteira galesa²³³.

Este documento tem vindo a ser usado, não sem controvérsia²³⁴, como menção primordial à produção de esmaltes do tipo *champlevé* na região de Limoges, embora seja legítimo pensar, como propunha Hildburgh, que o termo pudesse simplesmente pretender dizer que as referidas *tabulae* tinham sido feitas ou vinham de Limoges, sem que isso necessariamente reportasse a um tipo específico de material ou técnica.

A data seguinte em que se encontra menção à *Opus lemovicense*, usada como referência pelos investigadores, é 1197 e refere-se a *duas tabulae aeneas superauratas de labore Limogia* neste caso associada à discriminação mais clara da matéria de que são feitas. O documento regista a sua doação pelo juiz imperial Falco à igreja de Sainte-Marguerite de Veglia na Apúlia, Itália. Segue-se, nesta cronologia, a menção a cofres de

²³¹ ARBELLOT, Fr. - *L'Oeuvre de Limoges*, Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. XXXV (1888), p. 237-249.

²³² DU CHESNE, André, et al - *Historiae Francorum scriptores coetanei ... : quorum plurimi nunc primum ex variis codicibus mss. in lucem prodeunt, alii verò auctiores & emendatiores : cum epistolis regum, reginarum, pontificum, ducum, comitum, abbatum, & alijs veteribus rerum Francicarum monumentis*. Lutetiae Parisiorum: sumptibus Sebastiani Cramoisy typographi regij, viâ Iacobaeâ, 1636-1649. p. IV, 746, epístola LXIX, Cit. por BOEHM, Barbara D., TABURET-DELAHAYE, Elisabeth - *L'Oeuvre de Limoges*, p. 71.

²³³ O texto em latim refere o abade de Witgham. Este texto é citado por inúmeros autores, sempre com a interpretação de Witgam como sendo Wigmore, uma abadia de Herefordshire, perto da fronteira galesa, mas a comunidade fundada em Shobdon entre 1132 e 1135 só em 1172 é transferida para a abadia de Wigmor então fundada. A interpretação do nome pelo abade Arbellot não é mais esclarecedora pois toma Witgham por Wingham, paróquia de Kent onde a primeira igreja existente data de 1286.

²³⁴ Hildburgh questiona a sua validade argumentando que nada garante que a expressão “opere lemovicino” se referisse a trabalho de esmalte, podendo simplesmente significar “vinda de Limoges”, já que eram comuns à época capas de evangeliário noutro materiais como couro, madeira, prata ou ouro com gemas. Salienta ainda que os couros e tecidos da parte do “Chateau” da Limoges medieval eram conhecidos nos mercados europeus e que, além disso, não se conhece hoje nenhuma peça de esmalte *champlevé* com data tão recuada. HILDBURGH, W. L. - *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries*, p. 11-12

Limoges entre os bens doados à catedral de Rochester, Inglaterra, pelo bispo Gilbert de Glanville, cujo bispado decorreu entre 1185-1214.

Outras menções relativamente precoces são registadas em documentação inglesa de cerca de 1220, como *bacinós de Limoges qui sunt cotidie ad maius altare* oferecidos também à catedral de Rochester pelo prior Hélie, ou uma cruz de altar e uma píxide suspensa, registadas nas visitas de Guillaume de Wanda às paróquias de Hurst e Wokingham, Londres. Antes ainda, em 1218, o testamento do bispo de Paris, Pierre de Nemours, refere cofres de Limoges e está documentada a oferta a uma igreja de Roma, por Inocêncio III (1198-1216), de uma *basilica de factura lemovica*, isto é, um cofre em forma de basílica, de feitura limusina²³⁵. Também as determinações sinodais de Worcester de 1230 de Guillaume (ou Willielmi) de Bleys, bispo de Worcester, renovadas em 1240 relativas à possibilidade de o contentor das sagradas partículas ser de prata, de marfim ou de *Opus lemovicense*. Em 1231, mencionam-se duas bacias entre os ornamentos deixados por Foulques, bispo de Toulouse.

Portugal e Espanha. Benefícios de um estudo comparativo

A noção de que a História da Baixa Idade Média portuguesa só pode fazer-se num quadro comparativo do território Peninsular, tem vindo a consolidar-se pelo menos nas últimas três décadas. Já em 1982 Garcia y Garcia fazia notar *No es fácil llegar hasta el fondo de los grandes temas de história de la Peninsula Ibérica durante la Baja Edad media, sin ocuparse a la vez de los dos países ibéricos, es decir de lo que es hoy España e Portugal*²³⁶.

A organização do espaço eclesiástico do noroeste da Península reuniu numa mesma província eclesiástica – Braga, cuja diocese era restaurada em 1070 - as dioceses de Coimbra, Viseu, Porto, Tui, Orense, Astorga, Lugo e Mondoñedo, até 1393, enquanto Lisboa, Guarda Évora e Lamego eram sufragâneas da arquidiocese de Santiago de Compostela²³⁷.

Um sem número de outras relações, de diferentes escalas e natureza, teciam-se nesse espaço, sobretudo nas zonas fronteiriças, como a dependência de São Pedro de Tourém, do arcediogo de Lima, da Diocese de Orense até ao século XIV, ou a detenção pelo Mosteiro de Celanova do priorado de Monte Córdova, Santo Tirso, até 1514.

²³⁵ Cit. por: BOEHM, Barbara D., TABURET-DELAHAYE, Elisabeth - *L'Oeuvre de Limoges*, p. 71-72

²³⁶ GARCIA Y GARCIA, Antonio, dir. - *Synodicon Hispanum II*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982. ISBN 8422010194 9788422010197 8422010577 9788422010579. [XV]

²³⁷ NOGUEIRA, Bernardo de Sá.- O Espaço Eclesiástico em Território Português (1096-1415). In Jorge;Rodrigues - *História Religiosa de Portugal*. [S.l.]: Circulo de Leitores, 2000. Vol. I, p. 143

Acrescem os múltiplos casos de prelados castelhanos que vinham exercer funções em dioceses portuguesas e prelados portugueses que o faziam em Castela²³⁸, ou os muitos portugueses que desenvolveram estudos na universidade de Salamanca²³⁹. E ainda toda uma conjuntura de expansão e ocupação territorial, à qual correspondeu um surto de construção, que mobilizava artífices, fazendo-os deslocar entre localidades e mesmo entre reinos, dos quais há já vários exemplos documentados, quer em matéria arquivística, quer pela circulação de modelos e formas evidenciada nos próprios edifícios.

Deve considerar-se ainda no mapeamento desses “laços”, a rede de relações comerciais marcada na Península pela entrada em grande escala de mercadorias provenientes de França através dos portos do Cantábrio (Santander, Castro Urdiales, Laredo e San Vicente de la Barquera)²⁴⁰ de onde irradiavam para boa parte do Norte da Península.

É de salientar, ainda no âmbito dos circuitos comerciais, o papel da rede de mercados e feiras medievais, cujo período de apogeu se situa precisamente entre o final do século XII e os meados do século XIII, muitas vezes estabelecidas em locais estratégicos nas rotas de peregrinação²⁴¹, com destaque para as feiras de Champanhe e, mais tardias, do início do século XV, as feiras de Medina del Campo.

Um último factor que devemos considerar e que directamente se reflecte na circulação de bens e de artífices, é o papel desempenhado pelos caminhos de peregrinação a Santiago de Compostela que, desde o século IX, atravessaram o norte da

²³⁸ Citamos aqui os exemplos fornecidos por Garcia y Garcia: D. Tibúrcio, português que fora tesoureiro em Palência viria a ser bispo de Coimbra (1234-46); Pedro Afonso, bispo de Astorga e mais tarde do Porto; D. Egas de Fafes, bispo de Coimbra e depois de Santiago de Compostela; D. Juan Sebastianes, talvez português, foi Bispo de Mondoñedo. GARCIA Y GARCIA, Antonio, dir. - *Synodicon Hispanum II*, XVI

²³⁹ SERRÃO, Joaquim Veríssimo - *Les Portugais a l'Université de Toulouse (XIII-XIV siècles)*, Paris, 1970; Idem - *Portugueses no Estudo de Salamanca I (1250-1550)*, Lisboa, 1962; Ibidem - *Les Portugais a l'Université de Montpellier (XII-XVII siècles)*, Paris, 1971; MARQUES, A. de Jesus - "Portugueses nos claustros salmantinos do século XV", *Revista Portuguesa de Filosofia*, XIX, Fase. 2, Braga, 1963. 167-186; Idem - *Portugal e a Universidade de Salamanca. Participação dos escolares lusos no governo do Estudo (1503-1512)*, Salamanca, 1980; COSTA, A. Domingues de Sousa - "Estudantes portugueses na Reitoria do Colégio de S. Clemente de Bolonha, na primeira metade do século XV", *Arquivos de História da Cultura Portuguesa*, III, Lisboa, 1970. 3-157; FARELO, Mário - "Os estudantes e mestres portugueses nas escolas de Paris durante o período medieval (sécs. XII-XV): elementos de história cultural, eclesiástica e económica para o seu estudo" *Lusitania Sacra*, 2ª série, 2001-2002, p.13-14 . 161-196

²⁴⁰ ESPAÑOL, Francesca.- Los esmaltes de Limoges en España. In - *De Limoges a Silos. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio De Santo Domingo De Silos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001. p. 97

²⁴¹ A coincidência entre esta cronologia e a da difusão dos esmaltes pela Europa constitui, em nosso entender, uma frente de estudo ainda pouco explorada, mas que merecia alguma atenção que o presente estudo não pode contemplar.

Península, bem como os de Sainte-Foy de Conques, Saint Martial de Limoges e Nossa Senhora de Rocamadour, estes últimos de menor importância em termos genéricos, mas muito relevantes para o tema em análise.

Neste quadro, interessa sobremaneira ao estudo do caso português a problemática da difusão dos esmaltes na Península e do imenso universo de objectos em esmalte existentes em Espanha que esta gerou, quer se trate de *Opus lemovicense*, quer se trate de obra dos ateliers peninsulares, mantendo evidentemente em presença a dimensão e a diversidade do território peninsular no período a que reportamos e a diferente natureza das relações que Portugal mantinha com cada um dos seus reinos.

Um estudo comparativo das duas realidades actuais, portuguesa e espanhola, permitirá reenquadrar um grupo de peças esmaltadas que hoje encontramos, no reduzido universo da torêutica medieval presente nas colecções portuguesas. Cremos que, por outro lado, um conhecimento mais profundo das peças e documentos existentes em Portugal pode ainda contribuir para levantar novas questões no quadro de estudo dos esmaltes em Espanha.

Que questões se levantam então nessa comparação?

Logo à partida que reflexo encontramos, em objectos e documentos, dessa extrema proximidade, provável partilha de vias de circulação e inquestionável fluidez das mesmas?

As peças e a documentação atestam, negam ou omitem a preponderância desses factores na qualidade e quantidade das peças adquiridas? Como podemos caracterizar em número e proporção a materialidade na parte, hoje portuguesa, desse território que outrora foi comum? Que eco nos dá a documentação portuguesa da chamada *Opus lemovicense*? E de outras peças em esmalte às quais o registo documental não associa essa classificação? Considerando o longo período de sujeição a diretrizes comuns, que comparações podemos estabelecer entre as categorias tipológicas dos vestígios em Portugal e no noroeste peninsular? Que aproximações técnicas, estilísticas e formais podemos fazer, por exemplo, entre as peças em Portugal e os elementos remanescentes do frontal de Orense ou o altar portátil de Celanova? Ou entre essas mesmas peças e as hoje atribuídas ao atelier de Silos, ou, para o século XIV, a oficinas catalãs?

Há em território nacional algum vestígio da produção de esmaltes ditos de fundo vermiculado, cuja influência islâmica é hoje unanimemente aceite e que se encontram em tão grande número em Espanha?

A Documentação em Espanha

O número de peças trabalhadas em esmalte *champlevé* que encontramos em Espanha é, conforme já Hildburgh fizera notar, verdadeiramente incontornável. Somam-se-lhe um número crescente de objectos em colecções em Inglaterra e nos Estados Unidos que foram adquiridas em Espanha ao longo do século XX e algumas mesmo no final do século XIX e que é sabido serem provenientes de igrejas e mosteiros espanhóis. O facto, aliado à polémica viva da probabilidade de existência de centros produtores disseminados por vários pontos da Península, talvez mesmo antes do final do século XII, tem dado origem a vários estudos, conduzidos no sentido de documentar essa produção, mas também a presença da produção limusina, ou seja a difusão local da *Opus lemovicense*.

A pesquisa levada a cabo por Francesca Español²⁴² em que procedeu a um levantamento dos testemunhos documentais medievais da existência de esmaltes designados de Limoges em Espanha, é para nós da maior utilidade porque se debruça sobre um outro destino do esmalte de Limoges, na época que aqui nos interessa e de um mesmo ponto de vista, o do país receptor, com a particularidade de esse ser o país com quem Portugal partilha fronteiras e, para parte da época em estudo, como vimos, o próprio território e estruturas administrativas.

A referência mais remota que a autora encontrou a objectos em esmalte associados á informação de procedência limusina, data de 1217 e é registada num inventário da igreja do mosteiro de Sant Joan de les Abadesses, Girona: *aliud (scrinium) quod vocatur sancti Valentini cohopertum laminis eneis esmaltico opere [...] et II aliás cruces eneas opere lemonitio que deferentur in processionibus et VI Candelabra similiter enea opere lemonitio [...] et alias (bacinos) duo de opere lemonitio [Item] aliam (virga) de opere lemonitico*²⁴³.

Desse conjunto de doze objectos mencionados na documentação de Sant Joan de les Abadesses (que a autora regista ser o mais variado dos conjuntos que pôde documentar em Espanha) resta apenas uma cruz, hoje integrado no Museu Episcopal de Vic.

²⁴² ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*,

²⁴³ MASDEU, J. - Un inventari de l'any 1217 de Sant Joan de les Abadesses. *Bulletí del Centre Excursionista de Vich*. IV (1921-1924) Cit. por ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 103

É importante notar aqui que a data de 1217 é considerada pela autora como precoce para a recepção de alaias deste tipo na Catalunha, sendo levantada a questão da identificação dos circuitos comerciais que possibilitavam essa importação, que se vê confirmada apenas num testamento de um cônego barcelonês datado de 1229 no qual eram legados *duo candelabra de Limoges*²⁴⁴.

Com base nesses dados Francesca Español estabelece em 1217 o termo *ante quem* da circulação de peças designadas de Limoges em Aragão.

Regista e analisa em seguida outras trinta e uma referências, entre 1217 e 1507, localizadas em documentos relativos a igrejas e mosteiros por toda a Espanha (Cantábria, Zamora, Salamanca, Leon, Navarra, Huesca, Córdoba, Toledo, Saragoça, Lérida, Barcelona e Girona) nas quais se descrevem quase todas as tipologias de objectos conhecidas da produção limusina, com destacada incidência nos candelabros, categoria mais numerosa em ocorrências na documentação que qualquer outra, e as *tablas*, presumivelmente placas para encadernação de evangeliários.

Não aparecem referidas na documentação duas outras categorias de objectos cuja produção em ateliers peninsulares do final do século XII ou início do XIII é hoje tida como muito provável: as imagens de vulto da Virgem sentada com o Menino, de que é exemplo a Virgem de la Vega e os frontais de altar ou retábulos como o de Silos ou o de San Miguel in Excelsis, de Aralar. O silêncio da documentação relativamente a estas peças impede-nos de saber que designação seria atribuída a essas peças, também com esmalte *champlevé*, mas de produção local.

Da documentação espanhola analisada, a autora respiga as seguintes designações para objectos em esmalte: *asmaltico opere, opere lemonitio, opere lemonicenses, operis de Limoge, lemovicensis operis, lavor de Limoges, obra de Lymoges, de Limoges, de alemegnes, alemones, Alomegenes, limogines, Lemoienes, Limotges, Limotya e Limages*²⁴⁵.

A autora não estabelece distinção entre as designações claramente referenciadas a um lugar e as que apenas designam a técnica de esmalte (*como asmaltico opere*) e considera que se referiam a uma produção mais seriada e identificavam, para o cliente

²⁴⁴ BATLLE I GALLART, C - La Biblioteca del canonge Colom, fundador d'un hospital de Barcelona vers 1219. *Estudis Universitaris Catalans*. XXIV (1980) p. 163, Cit. por: ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 88

²⁴⁵ ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 88

hispano, uma origem de fabrico, mas sobretudo um tipo de objectos decorados com esmalte opaco²⁴⁶.

Como seriam então designados os objectos com essas características mas de outras proveniências, como os ateliers da região do Reno e Mosa, de outros centros de produção no centro e sudoeste de França que não Limoges, em Itália ou na própria Península?

Para a área de Leão e Castela a referência mais antiga a *Opus lemovicense* é mais tardia, encontra-se no inventário do tesouro de San Zoilo de Carrión de los Condes, Palencia e data de 1231. Salvaguarda-se, claro, a relatividade destas datas, por nenhuma delas registar a entrada dos objectos, mas apenas a data do seu inventário²⁴⁷, questão que se coloca de igual modo para a documentação portuguesa.

A cabeça relicário de Saint Ferreól, pertencente a uma igreja de Naxon, no Alto Viena, tem inscritos a data de 1346 e o nome de *Aymeric Chrétien orfèvre du château de Limoges*. Esta peça é hoje considerada uma das obras mais tardias da *Opus lemovicense* subsistentes²⁴⁸.

Francesca Español pôde encontrar menções expressas à *Opus lemovicense* em documentação de 1374 e mesmo à sua circulação e entrada na Península vindo do porto de Bordéus, em pautas aduaneiras de 1445-1447.

É importante ressaltar aqui que desconhecemos em absoluto que evolução terá o termo sofrido, na sua abrangência e sentido, durante tão longo período de utilização e que não é possível saber se a designação usada nos séculos XII e XIII descrevia artefactos sequer similares aos assim designados no século XV.

Por outro lado, quando se trata de documentação de inventário, na qual muitas vezes se repetem as designações copiadas dos registos de inventário antecedentes, estamos cientes de que essa prática pode ter feito perdurar no tempo informações associadas aos objectos, tais como a sua origem de fabrico ou as suas características formais mais definidas. Assim, não se infere do facto de um objecto aparecer referenciado como *de Limoges* num documento do final do século XIV ou do século XV que o mesmo tivesse efectivamente essa proveniência e, mesmo tendo, que tivesse sido produzido em data próxima da do registo de inventário. Um registo dessa natureza

²⁴⁶ ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 90

²⁴⁷ ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 91

²⁴⁸ TABURET-DELAHAYE, Élisabeth - *Naissance et évolution de l'Oeuvre de Limoges*, p. 39

informa-nos da existência do objecto em si e, sobretudo, da subsistência da designação enquanto identificadora de uma produção específica, qualquer que ela fosse.

A presença até tão tarde desta nomenclatura na documentação espanhola tem algum paralelo na documentação portuguesa que consultámos, como adiante veremos.

Foram ainda encontradas referências a peças esmaltadas destinadas a adorno de arreios que, embora escassas na documentação, existem em abundância fazendo presumir que se terão produzido em grande número de lugares da Península²⁴⁹.

Mas o documento mais revelador registado na documentação espanhola analisada neste estudo, é um documento fiscal, datável de 1295, em que se estabelece o pagamento de um imposto para *la mercería de Limoias* no qual são especificados *cruces et encensarios producidas por los talleres franceses et candeleros*, um repertório de tipologias de objectos provenientes de Limoges e chegados aos portos do Cantábrio: Santander, Castro Urdiales, Laredo e San Vicente de la Barquera. Esta via de entrada poderá ser uma das principais razões para a abundância de objectos esmaltados existentes na região da Cantábria, e eventualmente também uma das vias de chegada de peças a Portugal, embora provavelmente se lhe sobreponha a importância dos portos da costa norte do nosso país e das suas relações antigas com os portos do norte da Europa.

Esta via de entrada de objectos, associada a outras hipóteses de vias de circulação e comercialização de peças em esmalte oriundas de França, será suficiente para justificar a profusão de objectos em esmalte atribuíveis a essa ou outras proveniências que temos vindo a analisar. Todavia esses objectos - candelabros, pombas eucarísticas, pequenos cofres eucarísticos ou arcas relicário, cibórios, navetas, candelabros, cruzes de assento e processionais - são objectos relativamente portáteis, com carácter quase indiferenciado, no sentido em que poderiam corresponder à produção de certo modo estandardizada a que já nos referimos. Com uma boa relação qualidade preço e seguramente merecedora de grande popularidade, mesmo entre distintos estratos sociais e económicos, essa produção facilmente se comercializava e distribuía nos mercados e feiras medievais.

Mas outras categorias de objectos se insinuam na documentação (e, para os casos espanhol e francês numa escassa mas emblemática materialidade): os frontais de altar, os retábulos e as arcas funerárias e/ou de relíquias.

²⁴⁹ A autora baseia esta assunção no facto de facto de muitos desses adornos comportarem elementos heráldicos, tema que abordaremos mais adiante.

Concentram-se no norte da Península duas dessas obras, de grande dimensão e com funções específicas que claramente, pelas suas características, se excluem dos circuitos mais triviais de circulação de bens sumptuários. São elas o retábulo de São Domingos de Silos, em Burgos e o de San Miguel in Excelsis de Aralar, Navarra.

Outras obras de dimensão considerável – como o hoje designado frontal da catedral de Orense (cujos vestígios se conservam parcialmente no tesouro dessa catedral) ou as arcas relicário de São Cucufate, São Silvestre, São Frutuoso e Santa Susana de que nos chega apenas o relato de Ambrosio de Morales²⁵⁰ poderão incluir-se igualmente nesse grupo, embora o frontal ou arca de Orense esteja hoje quase unanimemente atribuído a oficina limusina ou a artífices dessa origem eventualmente instalados no local.

Trata-se de peças resultantes de encomendas, com programa iconográfico e/ou inscrições específicas, relacionadas com a invocação religiosa do local de instalação, do fim a que se destinavam e das entidades que as comissionaram. Nelas terão trabalhado artífices locais ou forasteiros, dos muitos que atraiu ao norte da Península o processo de repovoamento dos territórios conquistados aos muçulmanos. O vazio documental em torno da encomenda e fabrico destas peças é incontornável, e tem dado lugar a um debate intenso ao longo dos anos, precisamente por se considerar que, sobretudo Silos e Aralar, podem ser o testemunho inequívoco e cabal da produção de esmaltes *champlevé* local, produção que, no atelier de Silos a que as duas obras vêm sendo atribuídas, era além do mais altamente qualificada e com especificidades que permitem demarca-la da produção limusina.

A arca ou frontal de Orense, pelas suas características formais, claramente distinta de Silos e Aralar tem vindo a ser, como dissemos, atribuída a artífices limusinos²⁵¹, independentemente de ter sido ou não produzida em Orense.

²⁵⁰ Ambrosio de Morales viajou pela Galiza, Leão e Astúrias em 1572. No relato que publica dessa viagem descreve com algum pormenor as arcas de “latón bien labrado de esmalte muy antiguo” que viu na catedral de Santiago de Compostela e na catedral de Orense: MORALES, Ambrosio de - *Viaje de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reinos de León e Galicia, y Principado de Asturias. Para reconocer las reliquias de Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Catedrales y Monasterios*. Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana (original de 1572) reimpressão da ed. de 1765 por A. Marín, Madrid, com o título *Viage de Ambrosio de Morales*, 1977. Cit. por: ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 94-95

²⁵¹ GALLEGLO LORENZO, Josefa.- El llamado "Frontal de la Catedral de Orense"

In - *De Limoges a Silos. Biblioteca Nacional. Espace Culturel BBL. Monasterio de Santo Domingo de Silos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001. p. 225

A documentação em Portugal, uma precocidade surpreendente

Os documentos de inventário dos tesouros das sés catedrais, ordens militares, róis de bens e testamentos medievais seriam a fonte preferencial de informação sobre objectos litúrgicos e sumptuários, designadamente os que a este estudo interessam. O universo desses documentos é relativamente restrito, mas tem sido em grande parte disponibilizado/publicado nas últimas décadas permitindo-nos constituir uma amostra qualificada em número e em género, da realidade portuguesa para o domínio em estudo.

A análise dessa documentação permitiu verificar que Portugal acolheu muito precocemente um número considerável de objectos em esmalte e mesmo da chamada *Opus lemovicense*. Todavia, como parece acontecer em Espanha e em França, o desacerto entre a documentação e os objectos subsistentes é total. No caso português essa discrepância é tão acentuada no que se refere ao número e à tipologia das peças que faz com que documentação e objectos pareçam resultar de realidades completamente distintas.

A generalidade dos vestígios materiais hoje existentes em Portugal, integra-se numa linha de produção de carácter seriado, poderíamos mesmo dizer estandardizada, a que acima nos referimos. Todavia, a análise da documentação revela a presença em Portugal de objectos ditos *de Limoges* numa época recuada, as duas últimas décadas do século XII, correspondente a uma fase em que a produção era ainda exclusiva e mais qualificada.

Para este capítulo do estudo foi considerado o período compreendido entre a segunda metade do século XII e o final do século XIV, entendidas estas como datas extremas de provável produção dos objectos referenciados e não como datas da documentação em estudo²⁵².

A amostra constituiu-se com os seguintes documentos:

- a) Inventários da Colegiada de Guimarães de 1286, 1302 e 1459²⁵³,
- b) Inventário dos ornamentos da igreja de Santa Maria da Alcáçova de Santarém, mandado fazer pelo prior D. Garcia Mendes²⁵⁴,

²⁵² As datas dessa documentação, composta sobretudo por registos de inventário, ultrapassam muitas vezes o limite cronológico da produção das peças e mesmo o da sua aquisição.

²⁵³ ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. *Revista de Guimarães*. 36: 1-4 (1926) ;ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. *Revista de Guimarães*. 37: 3 (1927a) ;ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. *Revista de Guimarães*. 27: 4 (1927b) ;ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. *Revista de Guimarães*. 28: 1-2 (1928)

- c) Inventários do Tesouro e Biblioteca da Sé de Coimbra de 1393, 1492 e 1517 e *Livro das Calendas da Sé de Coimbra*, de 1062-1445²⁵⁵,
- d) Inventários para recolha da prata das igrejas durante o reinado de D. Afonso V²⁵⁶,
- e) Inventários do Tesouro e Biblioteca da Sé de Braga de 1589 e de 1645²⁵⁷,
- f) Inventários do Tesouro da Sé de Viseu de 1188 e de 1331²⁵⁸,
- g) Testamentos eclesiásticos²⁵⁹,
- h) Testamentos áulicos²⁶⁰.

A Opus lemovicense na documentação portuguesa

A documentação portuguesa testemunha uma recepção relativamente abundante de objectos litúrgicos aos quais é associada uma proveniência limusina e também de objectos em esmalte sem essa identificação de proveniência ou categoria. Mas é, acima de tudo, pela excepcional precocidade nas referências à *Opus lemovicense* que nos surpreende.

²⁵⁴ *Inventário dos ornamentos da igreja de Santa Maria da Alcáçova de Santarém, mandado fazer pelo prior D. Garcia Mendes. Ordem de Avis e Convento de São Bento de Avis.* - ANTT. Ordem de Avis e Convento de São Bento de Avis. Mç. 4, Ms. 447, 1332.

²⁵⁵ *Inventário da Biblioteca e do Tesouro da Universidade de Coimbra*, extraído do *Livro das Calendas 1062-1445*; 1393, Janeiro, 26 e 31, *Coimbra – Inventário da Biblioteca e tesouro da Sé de Coimbra*. Torre do Tombo (TT), *Sé de Coimbra*, 2ª incorp., m. 100, nº 4832-a, publicado em COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*. XXXVIII (1983b) .

²⁵⁶ MARQUES, José - *O Príncipe D. João (II) e a recolha das pratas das igrejas para custear a guerra com Castela*. Porto: Universidade do Porto/ Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989. pp. 216-219

²⁵⁷ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII. *Theologica*. XVIII: I-II e III-IV (1983a) p. 479-680

²⁵⁸ TT, *Sé de Viseu*, m 5, doc. 7 *Inventário do Tesouro da Sé de Viseu 1188* [E. 1226] Outubro, 3, Viseu, publicado em GOMES, Saul António - *Livros e alfaia litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188*, p. 269-282;

1331, Abril, 11, Viseu, na Sé. *Inventário dos bens da Sé de Viseu, existentes aquando da morte do bispo D. Gonçalo, realizado por ordem de D. Miguel Vivas Bispo eleito de Viseu*. Arquivo Distrital de Viseu *Pergaminhos*, m. 28, nº 93 publicado em SANTOS, Ana Paula Figueira e Saraiva, Anísio Miguel de Sousa - *Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331*, p. 96-146

²⁵⁹ MARQUES, José - *O testamento de D. Fernando da Guerra*. Braga: [s.n.], 1979. Sep. Bracara Augusta 33.

; idem, “O Testamento de D. Lourenço Vicente e as suas capelas na Sé de Braga e na Lourinhã,” MARQUES, José - *O testamento de D. Lourenço Vicente e as suas capelas na Sé de Braga e na Lourinhã*. Braga 1993. p. 185-239; MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa - *Testamenta Ecclesiae Portugaliae: 1071-1325*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2010. .

²⁶⁰ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. II, 2ª parte*, ; SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado ed. Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1948b. Antonio Caetano de Sousa, *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado (Coimbra: Atlântida, Livraria Editora, 1948).

Por não termos qualquer informação que ateste que todos os objectos em esmalte mencionados na documentação medieval têm necessariamente essa proveniência ou obedecem a uma hipotética categoria assim designada, optámos por destringir, tanto quanto possível, os dois tipos de menções "de Limoges" e simplesmente de (ou em) esmalte.

Na documentação analisada, na sua maioria inventários, não é possível saber exatamente o que, em cada momento, cada inventariante entende por "esmalte".

O razoável conhecimento da época de desenvolvimento e difusão da técnica de *basse taille* e das características materiais e formais das peças em que essa técnica habitualmente era aplicada (a prata em vez do cobre e restrição da aplicação de esmalte a pequenos elementos em zonas pontuais da superfície) permite conjecturar que uma peça em prata, entrada nos meados do século XIV e designada "de esmalte" ou, mais frequentemente, "com esmaltes", poderá ser uma peça trabalhada na técnica de *basse taille* com esmaltes translúcidos. Mas muitas peças em ou com esmaltes sobre cobre são registadas na documentação ao longo do século XIII sem que sejam referenciadas à *Opus lemovicense*, sugerindo-nos a coexistência de produções diversas, nas duas técnicas *champlevé* e *basse taille* qualquer que fosse a sua origem geográfica.

Não é possível estabelecer datas precisas para o período de declínio da produção e difusão da *Opus lemovicense*, embora tradicionalmente se considere que a Guerra dos Cem Anos e o saque da vila de Limoges, em 1371, por Eduardo IV de Inglaterra, deva ter posto termo súbito a essa produção pela quebra no fornecimento de matéria-prima (cobre), e pela interrupção das vias comerciais, cruciais numa indústria vocacionada para a exportação²⁶¹. Todavia, a decadência e desaparecimento dos ateliers em Limoges deve ter começado a acontecer várias décadas antes. No século XIV são já raras na documentação local as notícias da sua existência, por oposição à multiplicidade de testemunhos dessa actividade na centúria antecedente²⁶².

Outros factores como a concorrência dos ateliers parisienses, avinhonenses, aragoneses, entre outros, e a mudança de gosto, marcado cada vez mais pela apetência da clientela laica por objectos de luxo são também apontados como factores que eventualmente terão contribuído para a decadência da produção.

A análise da documentação permitirá aferir da evolução dessa recepção pelo menos para o caso português, significativo e algo particular, considerando por um lado a

²⁶¹ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, 31

²⁶² TABURET-DELAHAYE, Élisabeth - *Naissance et évolution de l'Oeuvre de Limoges*, 39

distância geográfica que separa os dois territórios e, por outro, as muitas vias de aproximação política, social e religiosa que os uniram.

A menção mais recuada à *Opus lemovicense* que localizámos na documentação portuguesa encontra-se no testamento de D. Fernando Martins, bispo do Porto (1176-1185)²⁶³, o documento, o mais antigo testamento conhecido dos bispos do Porto - não é datado, mas anterior a 1185 - e nele o prelado faz doação à Sé de *dua paria candelabrorum de Alimoges* [...].

Esta referência surpreende-nos, pela sua precocidade, no confronto com as que conhecemos na documentação espanhola, inglesa e mesmo francesa, pois só é antecedida pela famosa carta do frade de Saint-Satyr-sous-Sancerre a Richard, prior de São Vítor, escrita entre 1167-1169 que se refere a *tabulae tissu de opere lemovicino*, a que anteriormente aludimos. Todas as outras menções que encontrámos publicadas são posteriores a, pelo menos, 1189.

D. Fernando Martins fora arcediogo e deão em Braga antes de ocupar a cátedra do Porto que herdou de seu tio D. Pedro Rabaldes. Alguns dados da sua biografia permitem apenas conjecturar sobre uma eventual facilidade no acesso a alfaías francesas, enquanto membro da poderosa família dos Rabaldes, de provável origem franca, instalada na região de Coimbra²⁶⁴. Manteve-se ligado a Coimbra, zona de presença franca muito marcante nos séculos XII e XIII, onde comprou propriedades.

E é em Coimbra que, em 1190, no *Livro das Calendas da Sé de Coimbra* se registam os legados à Sé, por D. Martinho Gonçalves, bispo de Coimbra (1183-1190)²⁶⁵, de um *baculum de Elemoginis*²⁶⁶ e, já em 1301, por D. Pedro, de *tria parva castiçalia de Alimogenes*²⁶⁷.

A ausência de um inventário geral dos bens da Sé de Coimbra anterior a 1393, para além daquele que pode extrair-se do obituário acima mencionado, dificulta a tarefa de datação da entrada de uma peça por certo rara no universo da documentação

²⁶³ Arquivo Distrital do Porto, *Censual do Cabido da Sé do Porto*, liv. 1656, fls. 102-103, publicado em MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa - *Testamenta Ecclesiae Portugaliae: 1071-1325*, 523-528.

²⁶⁴ VENTURA, Leontina - O Elemento Franco na Coimbra do Século XII: a Família dos Rabaldes. *Revista Portuguesa de História*. XXXVI: 1 (2002-2003) 93

²⁶⁵ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 63

²⁶⁶ A fórmula usada para descrever este item suscita-nos alguma dúvida: “[...] reliquet sue sedi stolam et manipulum cum auro texta et palam bonam Ilas mitras et baculum de Elemoginis [...]”, parecendo-nos que também as duas mitras poderiam estar incluídas na classificação “de Limoges”. Embora sejam muito frequentes, ao longo do século XIV, as mitras ornadas com esmaltes, não conhecemos por agora nenhuma atribuída época tão recuada.

²⁶⁷ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 71.

portuguesa (a única que podemos encontrar na documentação consultada) e de uma tipologia de que não há rasto nas colecções portuguesas. Falamos de um sobre-frontal [...] *de Elimosiis que seem na capella de Sam Giraldo, que tem sete ymagees e falece-lhy pedras que já teve*²⁶⁸.

A peça encontrava-se, à data do inventário, já em mau estado de conservação, pelo que se presume ser já antiga. Talvez por isso foi inventariada numa secção aparentemente destinada a objectos avulsos, entre o inventário do *braveyros* de pano e o do *lançooes e mantees*, a que foi dada a designação *Titollo dalguns outros hornamentos que há na dicta egreja* e onde se juntou a objectos muito diversos, de madeira, ferro, latão e estanho, aparentemente de uso quotidiano como *h_{ua} bacia de latam em que lançom os dinheiros quando estan à oferta* ou *h_{ua} canpaynha que levam a comungar*, mas também a *h_{ua} porta de ferro da capela de Santa Clara* ou *h_{uas} cintas de ferro a modo d'arcos*, uma das quais seria gasta numa obra feita numa porta. A integração do sobre-frontal de Limoges nesta secção do inventário pode sugerir alguma desvalorização devida ao estado de conservação, mas sugere, sobretudo, uma perda de estatuto se comparada com a importância dada à descrição de outras peças no mesmo documento, como o frontal de altar da capela mor de que adiante falaremos.

Num inventário da Sé de Viseu, iniciado em 1188, registam-se onze itens de esmalte, a saber²⁶⁹, duas arcas *Et. ij arcas de esmaldo*, três cruces *Et. j. cruz de prata e iij. de esmaldo* e seis candeleros (ou candelabros) *Et. ij. candeleros de prata. Et. iij. de esmaldo. Et. ij. ditagus de esmaldo*. A descrição não inclui qualquer alusão a origem limusina.

Às duas arcas de esmalte juntam-se uma de *almafi* (Amalfi), uma dourada e cinco arcas *franciscas* (francesas).

Estranhamente, quando em 1331, D. Miguel Vivas ocupa o cargo de Bispo de Viseu e manda proceder ao inventário do património da instituição, aparentemente já nada resta dessas alfaias, sendo apenas registada *Item hua crux pequena da Limogees nom de prata com seu crocição*²⁷⁰. O facto surpreende pelo número elevado de objectos anteriormente registado e pela durabilidade que hoje se sabe caracterizar os objectos em cobre esmaltado, mas também pelo facto de se conhecerem hoje no Tesouro da Sé de

²⁶⁸COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 129

²⁶⁹GOMES, Saúl António - *Livros e alfaias liturgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188*, p. 281

²⁷⁰ SANTOS, Ana Paula Figueira ; SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331. *Revista Portuguesa de História*. XXXII (1997-1998) p. 107

Viseu as duas arquetas de esmalte que poderíamos presumir, dada as suas características, serem as mencionadas no inventário de 1188 a que acima aludimos. Porque as terá omitido o inventário de 1331?

De novo, no inventário extraído do livro das calendas da Sé de Coimbra, encontramos um outro item deixado à Sé por morte do francês D. Aimerico d'Ébrard em 1295, um *nobilem baculum pastorem in superficie dauratum, sculptura mirabili fabricatum, preciosis variisque lapidibus decoratum*²⁷¹. A peça não é referenciada à *Opus lemovicense* nem mencionada como tendo esmaltes, mas a sua descrição evoca peças de tipologia aproximada em cobre dourado, decorado com gemas e frequentemente com esmaltes. Aparentemente tratava-se de uma peça em cobre dourado e não em metal nobre, mas cujo aspecto merecia do inventariante a sugestiva caracterização de *sculptura mirabili fabricatum*.

No mais antigo inventário conhecido da Colegiada de Guimarães, datado de 1286, podemos também encontrar referência a um número considerável de peças claramente identificadas como *Opus lemovicense* - quatro castiçais, uma pequena arca com relíquias e seis cruces: *Item III^{or} castiçales de alimoges. (...) Item una arca de alimoges parua cum reliquiis e Item sex cruces de alimoges*²⁷².

Curiosamente, no Tesouro da Colegiada de Guimarães, como no da Sé de Viseu (conforme registado no inventário de 1188)²⁷³ a arca de relíquias de Limoges junta-se com arquetas e bocetas ditas de Amalfi. No tesouro de Guimarães regista-se ainda *una arca que dicitur scrinhom frances*, mais duas arcas francesas. Estes registos sugerem apetência por objectos de origem estrangeira e uma grande fluidez na sua circulação no território português ou, apenas a vulgaridade de designações associadas a toponímica para identificação de determinadas tipologias de objectos.

A pequena cruz mencionada no inventário de 1331, *Item hua crux pequena da Limogees nom de prata com seu crocifero*²⁷⁴ levanta também ela uma questão interessante: se a *Opus lemovicense* definia, como se tem presumido, uma categoria de objectos em cobre, decorados na técnica de *champlevé*, porque se sentiria o inventariante na necessidade de especificar que a peça era de Limoges e não era de prata?

²⁷¹ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 68

²⁷² ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 42

²⁷³ GOMES, Saúl António - *Livros e alfaia litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188*, p. 281

²⁷⁴ SANTOS, Ana Paula Figueira e Saraiva, Anísio Miguel de Sousa - *Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331*, p. 107

A questão remete-nos para um outro item descrito na documentação da Sé de Coimbra, num aditamento ao inventário de 1393, que terá sido redigido entre 1393 e 1431, trata-se de *uma cruz de prata dourada, com seu crucifixo e com seu pee, de lavor d'Alimogees. E tem na cruz cinco esmaltes, quatro quadrados e huum redondo, e na maçã quatro anilados e outros quatro no pee e quatro serpes sobre que see, todo dourado. E detrás da cruz aniilada com os Evangelistas e a Trindade, a qual pessou toda doze marcos e três onças*²⁷⁵

Essa peça é descrita imediatamente a seguir a outra cruz de prata dourada também com esmaltes, *hũa cruz de prata dourada, que deu Vasco Martinz da Cunha, com seu pee, que tem huum crucifixo na meatade e quatro esmaltes nos cantos, que tem Joham e maria e huum anjo e huum homem que saae de moymento e detrás os evangelistas e a Trindade em meo*. As duas peças, ambas com esmaltes distinguem-se claramente na associação a Limoges, quer esta se refira a origem ou a classificação formal. A cruz doada por Vasco Martinz da Cunha configura um modelo de cruz em prata, com aplicação de pequenas placas em prata branca, cobertas com esmaltes translúcidos, de que subsistem alguns exemplares em Portugal, distintos entre si, como a cruz de Vera Cruz de Marmelar ou a cruz dita de João das Regras no Museu Alberto Sampaio (hoje destituída do esmalte) que pertenceu ao Tesouro da Colegiada de Guimarães²⁷⁶.

É intrigante o que pudesse o inventariante entender por “lavor de Limoges” no final do século XIV ou início do XV, mais a mais aplicado a prata, sendo esta a referência com associação a Limoges com data mais tardia que pudemos encontrar na amostra de documentação consultada.

Verificamos também que, na mesma peça coexistem esmaltes de tipos diferentes, sendo os quatro quadrados e um redondo da cruz diferenciados pela descrição dos “anilados” (de nielo ou translúcidos?) da maçã e da zona posterior da cruz onde se representam os Evangelistas e a Trindade.

Dada a total impossibilidade de relacionar a grande maioria dos objectos referidos em documentação como *Opus lemovicense* e os objectos que chegaram efetivamente aos nossos dias, é legítimo deixar em aberto a hipótese de o termo *de Limoges* poder referir-se não apenas a objectos esmaltados e em cobre mas a uma

²⁷⁵ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 138

²⁷⁶ Inv. N.º MAS O-53

categoria mais ampla ou de diferente natureza que incluísse objectos de ourivesaria com determinadas características.

O mais rico dos documentos consultados é o inventário dos ornamentos da igreja de Santa Maria da Alcáçova de Santarém, mandado fazer pelo prior D. Garcia Mendes em 1332²⁷⁷. O documento menciona uma cruz *dalemogees q[ue] tem o crucifixo coberto de prata, dos castiçaaes peq[uenos] dalemogees, quat[ro] castiçaaes grãdes velhos dalemogees* e por fim *duas nevetas dalemogees*, registando o único item desta tipologia (naveta) que encontrámos em toda a documentação consultada.

O documento marca uma inusitada abundância de objectos de Limoges, eventualmente adquiridos em diferentes momentos, uma vez que os dois castiçais maiores eram descritos como velhos. Registamos ainda a particularidade do crucifixo coberto de prata identificado na cruz referida como de Limoges, o que não corresponde evidentemente ao tipo de crucifixos originalmente aplicados nas cruzes em cobre esmaltadas em *champlevé* a que em princípio se supõe referir-se a definição *de Limoges*. Tratar-se-ia provavelmente de uma imagem adaptada e aplicada posteriormente, o que seria natural considerando que aparentemente alguns dos objectos eram já antigos²⁷⁸.

Na comparação com os restantes inventários, o da igreja de Santa Maria da Alcáçova de Santarém parece ser o que apresenta maior preponderância de objectos ditos *de Limoges* entre os itens de metal registados, sendo apenas descritas alfaia em prata (em número de 16), duas cruzes em cristal, os nove objectos em esmalte e paramentaria. Não são mencionados quaisquer outros itens em latão ou cobre.

Este documento é o único de entre os que analisámos que aparentemente corrobora a tese francesa de uma particular apetência dos Templários pela *Opus lemovicense*²⁷⁹, pois a igreja da Colegiada, que em 1320 pertencia ao padroado real, fora justamente fundada pelos Templários em 1154 na alcáçova de Santarém.

O Titollo do frontal moor no Tesouro da Sé de Coimbra

O frontal mor da Sé de Coimbra é objecto de descrição particularmente detalhada no inventário de 1393, decorrente talvez do mau estado de conservação e das

²⁷⁷ *Inventário dos ornamentos da igreja de Santa Maria da Alcáçova de Santarém, mandado fazer pelo prior D. Garcia Mendes. Ordem de Avis e Convento de São Bento de Avis, -*

²⁷⁸ O mesmo inventário regista, além de outros objectos em prata, a existência de duas cruzes de cristal entre os ornamentos da capela, demonstrando que se tratava de um núcleo rico onde os bens forâneos tinham uma presença importante.

²⁷⁹ BOEHM, Barbara Drake - *Opus lemovicense. La diffusion des émaux limousins*, p. 45

inúmeras perdas que apresenta à data do inventário, condição que ainda assim, aparentemente, não lhe depreciava o estatuto.

Não temos, como referido, até à data conhecimento da existência de nenhum outro frontal de ou com esmaltes em Portugal, existente de facto ou sequer referenciado em documentação (com excepção do sobre-frontal de Limoges a que já aludimos), pelo que, imaginar a configuração desta peça é um desafio. Por outro lado, a sequência das menções no livro das Calendas a esta peça ou a outra sua antecessora suscita-nos também dúvidas. Um frontal de altar em prata seria mandado restaurar pelo Cabido com o dinheiro legado por D. Afonso III, ou seja, depois de 1279. Segundo entende Avelino Jesus da Costa, essa mesma peça seria de novo restaurada por D. Raimundo Ébrard I e pelo chantre D. André Anes, que nele colocaram os escudos de armas que aí encontra o inventariante de 1393²⁸⁰.

Os frontais em esmalte são uma das tipologias menos comuns de entre as de objectos em esmalte na época medieval, mesmo noutros países da Europa, sendo alguns dos escassos sobreviventes não mais do que conjuntos de enigmáticos fragmentos dispersos por vários museus e colecções, que a custo instituições e investigadores vão tentando reconstituir. É disso exemplo o frontal da catedral de Orense, talvez encomendado pelo bispo D. Alfonso por volta de 1188, que foi desmontado possivelmente no século XVI, posteriormente desmembrado e, já no século XIX, parcialmente recuperado, sendo desde então debatida a origem da sua encomenda além da sua função original, ambigualmente situada entre arca de relíquias ou frontal²⁸¹.

Outros, mantendo uma aparente integridade, foram igualmente objecto de profundas alterações de forma e composição, daí resultando as maiores dúvidas quanto à sua estrutura e função originais, como os casos dos frontais ou retábulos de Silos e de San Miguel in Excelsis de Aralar. Estes dois conjuntos têm ao longo dos anos sido objecto de múltiplos estudos e ensaios de reconstituição, não sendo, como para o de

²⁸⁰ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 43. Desconhecemos como exclui Avelino Jesus da Costa a hipótese de que se trate de D. Raimundo d'Ébrard II e onde colhe a certeza de que se trata de um restauro e não de uma doação, mas aceitamos como certa essa opinião na falta de outra mais informada.

A morte de D. Raimundo d'Ébrard I é registada no livro das calendas sem que nesse registo se faça qualquer alusão a estas peças, pelo que pudemos ler na transcrição de Avelino de Jesus da Costa acima citada.

²⁸¹ GABORIT-CHOPIN, Danielle & TIXIER, Frédéric (dir.) - *L'Oeuvre de Limoges et sa diffusion. Trésors, objets, collections*. Paris: Presses Universitaires de Rennes/ Institut National D'Histoire de L'Art, 2011b. p. 76; GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques - CTHS 2011. p. 130-135.

Orense, absolutamente claro que objecto configurariam, se retábulos, frontais de altar ou arcas de relíquias desmanteladas. O frontal de Silos (hoje no Museu de Burgos) é datável entre 1150 e 1170, foi desmontado e retirado do contexto original em 1732. O frontal de San Miguel in Excelsis de Aralar, talvez originalmente instalado na catedral de Santa Maria de Pamplona, terá sido profundamente alterado com uma intervenção realizada, provavelmente no final do século XVI²⁸², e colocado em 1765 como retábulo na capela mor da igreja do Santuário de San Miguel in Excelsis, onde ainda se encontra hoje.

Um último e diferente exemplo é o do retábulo do altar mor de Grandmont datável de c. de 1190 e o frontal do mesmo altar, datável de 1220-1230, peças centrais de um dos mais carismáticos conjuntos da arte religiosa francesa, o tesouro da abadia de Grandmont, hoje quase completamente desaparecido.

Sem pretender forçar paralelos entre peças cuja execução pode ter estado distanciada várias dezenas de anos e eventualmente muitas centenas de quilómetros, a reunião das três peças subsistentes com duas das descrições de peças afins de data mais recuada que conhecemos, parece-nos pertinente por proporcionar um exercício de comparação que se revela útil para o reconhecimento do gosto e da adesão ou rejeição, por parte do clero português, de uma estética que indubitavelmente foi de grande divulgação entre as elites religiosas e áulicas da Europa dos séculos XII e XIII. O exercício pode também contribuir para o conhecimento das peças subsistentes se puder eventualmente suprir lacunas de informação relativas a função, estrutura, montagem, composição e contexto.

A descrição do frontal de Coimbra manifesta-se ainda mais pertinente quando verificamos que, das três peças com esmaltes consideradas chave para o estudo da esmaltaria medieval na Península, o designado frontal de Orense não tem qualquer referência documental directa anterior à segunda metade do século XIX²⁸³; o frontal de Silos é descrito de modo muito sucinto pelo monge Pero Marín em 1283 e só volta a ser referido em 1580 por Gerónimo de Nebreda, abade de Silos²⁸⁴ de modo ainda mais lacónico; e finalmente, o frontal de Aralar é mencionado pela primeira vez num

²⁸² SAGASTIBELZA BERAZA, Manuel - *Ricardo Corazón de León y el Retablo de Aralar. El retablo de San Miguel de Aralar y sus Anteriores Estados*. 2014. p. 134

²⁸³ GALLEGU LORENZO, Josefa - *El llamado "Frontal de la Catedral de Orense"* p. 222

²⁸⁴ FÉROTIN, Marius - *Histoire de L'abbaye de Silos*, p. 354, 360

documento datado de 1706, no qual é brevemente descrito a propósito de uma intervenção de conservação²⁸⁵.

Mas o que têm em comum as cinco peças que aqui comparamos?

1 - O espaço litúrgico a que se destinaram: os altares-mor de catedrais ou de igrejas de grandes comunidades monásticas.

2 - A cronologia *lato senso* aproximada: dos meados/ final do século XII aos meados/ final do século XIII.

3 - O facto de serem produzidas com recurso a um mesmo conjunto de materiais e técnicas entre as quais se contam a fixação de pedras e alguma técnica de esmalte que, cremos, terá que ser *champlevé*, com alguma preponderância na decoração, técnicas essas decorrentes de uma estética determinada, salvaguardadas, claro, as devidas e inúmeras variáveis da mesma.

Na observação das três peças subsistentes verificamos que esse conjunto comum de técnicas foi usado para obter resultados muito distintos entre cada uma delas. Assim, e genericamente:

- Os fragmentos do designado retábulo de Orense apresentam uma superfície de cobre esmaltada como fundo, sobre a qual foram aplicadas as figuras em cobre, estampadas, com detalhes de acabamento a cinzel e douradas. Relacionam-se hoje com o frontal de Grandmont seis elementos²⁸⁶ dispersos por vários museus com essas mesma características, mas enriquecidos com a aplicação de pequenas pedras preciosas sobre as figuras.

- Os frontais de Silos e Aralar, de longe mais íntegros que o de Orense e o de Grandmont, apresentam fundos de cobre dourado sobre os quais são aplicadas peças representando elementos arquitectónicos igualmente em cobre dourado, mas vazado e cinzelado. Os corpos das figuras são produzidos em esmalte *champlevé* e as cabeças, em relevo, são estampadas e aplicadas sobre o suporte. Nos quatro casos, os olhos das figuras são representados com pequenas esferas de esmalte negro.

²⁸⁵ SAGASTIBELZA BERAZA, Manuel - *Ricardo Corazón de León y el Retablo de Aralar. El retablo de San Miguel de Aralar y sus Anteriores Estados*, p. 134

²⁸⁶ Estes elementos, atribuídos sem consenso, ao frontal de Grandmont, são seis figuras de apóstolos e estão hoje distribuídos pelos seguintes museus: Metropolitan Museum (Inv. 17.190.123), Ermitage (Inv. φ194), Bargello, Florença (Inv. 649), Louvre (Inv. MR 2650), e Petit Palais (Inv. OD 1239 (I) e OD 1239 (2)). BOEHM, Barbara Drake, WIXOM, D. William.- Apôtres de Grandmont. In - *L'Oeuvre de Limoges*. Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995b. Duas placas de diferente configuração e datação estão definitivamente atribuídas ao retábulo do mesmo altar e encontram-se hoje no Museu de Cluny (Inv. Cl. 956 a e b). FRANÇOIS, Geneviève.- Plaques de l'autel majeur de Grandmont. In - *L'Oeuvre de Limoges*. Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995. p. 215-217

Sobre as peças de Orense, Silos e Aralar subsistem, como referimos, grandes dúvidas quanto à forma e função originais que pudessem ter no contexto dos altares em que se inseriam, suscitando uma imensa bibliografia sobre cada caso e múltiplas propostas de reconstituição.

Uma diferença crucial, porém, pode distinguir o frontal de Coimbra dos restantes. Todas essas peças eram como vimos decoradas com esmaltes, mas todas elas eram em cobre, matéria de suporte de longe mais vulgarizada para aplicação dos esmaltes *champlevé*, largamente difundidos pela Península para o período a que aqui nos referimos. Os metais preciosos foram usados como suporte preferencial para o esmalte *cloisonnée* em peças bizantinas ou bizantino- europeias de datação recuada (séculos IX a XII), produzidas nos ateliers germânicos e reno-mosanos como uma capa de evangeliário do primeiro quartel do século XI (hoje no Louvre), do atelier de Conques nas primeiras décadas do século XII, o altar portátil de Sainte-Foy de Conques. Têm também metais preciosos como suporte obras produzidas na Itália Peninsular sob a influência bizantina, como o altar portátil de Agrigento, do terceiro quartel do século XII, ou o paliotto de Sant'Ambrogio em Milão, do século IX.

Um detalhe da descrição no inventário e a informação de Avelino Jesus da Costa fazem-nos crer que o frontal de Coimbra seria uma peça em prata e de datação recuada, uma vez que em 1279 já necessitava de restauro. Não resta a dúvida de que tinha esmaltes, mas muitas outras dúvidas pairam sobre o seu registo. A invulgaridade de uma descrição tão minuciosa em data tão recuada como a que encontramos no inventário da Sé de Coimbra de 1393, e as aproximações formais entre as peças que aqui comparámos, parece-nos justificar apesar de tudo, a transcrição dos dois pontos do documento em que a peça é referida:

primeyramente:

En' o travesseyro da meiatade do frontal da parte direita mingua em três logares senhos pequenos [pedaços] de folhetaria e no outro esteo da parte seestra mingua a folhetaria dhua pedra verde ataa o esmalte. E no esteo da parte direita, de cima a fundo, mingua sete pedaços da folhetaria. Item no esteo da parte seestra minga em fundo quanto hé três dedos em ancho e em cima em três logares pequenos. Item, na parte direita mingua a folhetaria dos capitees dos appostollos em três logares de dedo e meyo doutro. E da parte seestra som V logares e meyo mingados. E aos appostollos foy achado que mingavam dez mãaos e destas dez mãaos de plata tem Lourenço Estevez, tesoureiro, recebido presente mim Vaasco Martinz, tabeliom, e Tomé Marquiz

que as cousas contheudas no dicto enventayro tinha recebudas em sii seis m̃aos de plata dos dictos appostollos. E som já escriptas sobre o dicto tesoureiro. Esto doii achado menos no tempo que as couyas no dicto emventayro forom entregues ao dicto Lourenço Estevez [...]”

“Titollo do frontal moor e do que em ell foy achado no tempo que foy scripto o dicto ventayro per o dicto Lourenço Dominguiç

Item. No dicto frontal está hua fegura da Trindade com seu campo e mingavally hua pedra na cruz da par da cabeça. E tem quatro esmaltes no dicto canpo, dous deles com os sinaes do bispo Dom Reymundo. E os outros dous com sinaes de Dom André Annes, chantre que foy da dicta See. E a cercadura do canpo da dicta Trindade hé cuberta de folhetaria dourada. Estam em ella doze pedras boas e outros tantos esmaltes. E em na dicta cercadura mingua hua folha. Item, no dicto campo, em cima da dicta Trindade, está hua fegura d’aguia e outra dhuum ango e em fundo outra fegura dhuum touro e outra fegura dhuum liom. E som todos dourados com seus rotillos nas m̃aos, dos quaaes rotillos mingua à aguia e ao leam, contra os pees, senhos pequenos [pedaços]. E o dicto frontal hé cercado de lavor de folhetaria dourada e de seus esmaltes, que som dez seiis. Item, nas bordas da meatade do dicto frontal que atravessam ao longo e ao través e som dez esmaltes e catorze pedras. E do al todo acabado e coberto que nom parecia em el pao nem huum. Mingua hua folheta redonda que esta em cima do capitel da cabeça da segunda ymagem, que está contra cima da parte donde se diz o Avangelho. Item, há maiis no dicto frontal as feguras de doze appostollos com seus regaços todos dourados e mingua-lhis nove m̃aos. O qual frontal hé fechado com dous ferros grandes e longos e huum cadeado. E outro cadeado dizem que mingua hy, que hy soya d’ estar. Item. Ao tempo que o dicto frontal foy entregue ao dicto Lourenço Estevez, tesoureiro, foy achado outrossii que mingrava na borda do fundo do dicto frontal acerca toda a folhetaria, salvo a sô o anjo que está sô a Trindade, que está hua pouca de folhataria dourada. E hé ainda minguada em logares e em outros três logares tem senhos pequenos de folhetaria mingados. E em na borda de cima, no cabo da parte direita, mingua um pedaço de folhetaria em que há quatro dedos. E logo acerca mingua outro pedaço, em que há dous dedos e mays em outras partes da dicta borda de cima mingua em oiito logares pequenos [pedaços] [...]”²⁸⁷.

²⁸⁷COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 75-79

A comparação desta descrição com uma outra, muito mais tardia, do frontal e do sobre-frontal ou retábulo (contretable) da abadia de Grandmont permite-nos algumas aproximações e enriquece as hipóteses de interpretação do documento português:

“ Sur chascun desdictz pilliers sont huyct arcz entrelassez sur le hault, portant ladite voulte, et sone en nombre, sur les quatre pilliers, XXXII arcz, entre lesquelz, in caput anguli, sont de grandz platines de cuyvre doré, ou sont engravées de grandz rozes, anciennes armoyries d’Angleterre, fondateurs (sic) dudit monastere...

Entre ces quatre excellentz pilliers est le dit grand autel, et tant le contretable que le davant d’ycelluy est de cuivre doré esmailhé; et y sont les hystoires du vieux et nouveau testament, les treze apostres at autres saintz, le tout eslevé en bosse et enrichi de petite pierrerie : le tout fort bien ouvré et excellent, aultant ou plus riche que si le tout estoit d’argent »²⁸⁸

Esta descrição, atribuível ao final do século XVI, é a mais antiga que se conhece deste altar e respectivos frontal e sobre-frontal, existindo outras descrições do século XVII e XVIII. Da comparação do conjunto dessas descrições, Jean-René Gaborit propõe a seguinte hipótese de reconstituição: *l’autel proprement dit dont l’antependium, et aussi probablement les deux petits côté, étaient en cuivre doré et emailé de bleu. Des figures en ronde bosse y représentaient le Christ, les évangelistes (tétramorphe ?), les apôtres et d’autres saints;*

*Un retable, comportant des gradins, où étaient figurées en émail des scènes de la vie du Christ et de Saint Étienne de Muret (...)*²⁸⁹

O frontal mor de Coimbra apresentava, à data em que foi feita a descrição constante no inventário, múltiplos sinais de degradação, evidenciando que se tratava de peça bastante antiga. Essa degradação fora, aliás, já apontada no documento de inventário antecedente, segundo referido pelo relator do de 1393, Vasco Martins.

²⁸⁸ Pardoux de la Garde - Les Antiquités de Grandmont, ms. i (Séminaire, 81), f° i22'-i24.

Arch. départementale de la Haute-Vienne. Cit por: GUIBERT, Louis - *L'Ecole Monastique d'Orfèvrerie de Grandmont et l'Autel Majeur de l'Église Abbatiale. Notice accompagnée de deux Inventaires plus Anciens du Trésor (1496-1515)*. Limoges: Imprimerie et Librairie Limousine V H. Ducourtieux, 1888. p. 16-17 Pardoux de la Garde foi monge em Grandmont e morreu em 1591, Guibert supõe que a descrição seria retirada de uma outra obra "Le Miroir de Grandmont", obra composta por Gérard Ythier, sétimo prior geral da abadia entre 1189-1198.

²⁸⁹ GABORIT, Jean-René - L'autel majeur de Grandmont. *Cahiers de civilisation médiévale*. 19 année: 75 (1976) p. 233

A presença na peça de escudos de armas de D. Raimundo, um dos dois bispos desse nome à frente da Sé de Coimbra entre 1319 e 1333²⁹⁰, sugere que a peça seria anterior a 1333, pois a aposição de marcas desse tipo pode pretender assinalar uma encomenda, ou somente uma intervenção de restauro ou qualquer outra alteração na composição do altar²⁹¹. Os outros escudos eram de André Annes, chantre²⁹² que terá participado na intervenção, qualquer que ela tenha sido.

Tratando-se de uma peça fixa, não manuseada regularmente, parece-nos que um tal estado de degradação (com perda de pedras, lacunas na “folhetaria” em muitos pontos e destacamento de várias das mãos das figuras dos apóstolos) corresponderia à condição de uma peça (ou conjunto) com pelo menos várias décadas de vida à data do inventário, partindo do pressuposto de uma certa resistência e durabilidade das peças em metal, atestada pela sobrevivência de inúmeros objectos de outras tipologias até aos nossos dias, inclusive dos três frontais em cobre que temos vindo a usar para comparação.

Juntando as informações dispersas em dois pontos no documento de inventário obtemos uma caracterização física relativamente detalhada da peça:

Apresentava a Trindade com seu campo, nesse campo tinha quatro escudos de armas, dois de D. Raimundo e dois de D. André Annes, (o que sugere que teria que tratar-se de um campo de dimensões consideráveis). Esse campo tinha uma cercadura dourada de “folhetaria” com doze pedras e doze esmaltes. Estava rodeada pelos símbolos dos quatro Evangelistas, em cima a águia e o anjo, em baixo o touro e o leão, estas figuras eram douradas. O frontal tinha um lavor “de folhetaria dourada” e esmaltes e, nas bordas que atravessam “ao longo” e “ao través”, tinha esmaltes e pedras (algumas das quais verdes). As imagens seriam encimadas por arcatura e respectivos capiteis.

Apresentava ainda as figuras de doze apóstolos presumivelmente em vulto perfeito ou

²⁹⁰Deve destacar-se aqui a ligação familiar dos dois bispos a quem poderiam pertencer os escudos de armas com D. Aimerico d'Ébrard (1279-1295) oriundo de Cajarc, na região de Quercy, e a cuja vinda para Coimbra se deve a presença de grande número de prelados dessa nacionalidade na diocese a partir de então: Cf. MORUJÃO, Maria do Rosário.- *La famille d'Ébrard et le clergé de Coimbra aux XIIIe et XIVe siècles*. In - *A Igreja e o Clero Portugêses no Contexto Europeu. Colóquio Internacional*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2005. ISBN 972-8361-21-1.

²⁹¹A morte de D. Aimerico d'Ébrard é registada no livro das calendas bem como a de D. Raimundo d'Ébrard I, sem que nesse registo se faça qualquer alusão a estas peças.

²⁹²Em 1320, um cônego da Sé de Coimbra, “honrado barom” de nome André Annes está presente no acto de testamento de D. Beltrão de Crégol, cônego de Coimbra e prior de Penacova. ANTT, Sé de Coimbra, 2ª inc., M. 49, nº 1966. Cit. por: MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa - *Testamenta Ecclesiae Portugaliae: 1071-1325*, p. 416. Em 1335, um André Annes, chantre da Sé de Coimbra, em nome do Cabido, toma posse da Igreja de São Julião da Figueira da Foz, não nos tendo sido possível averiguar se se trata do mesmo indivíduo.

pelo menos alto-relevo uma vez que as mãos das figuras se tinham destacado e estavam guardadas.

No que se refere a programa iconográfico, verificamos que o de Coimbra (a Trindade, o tetramorfo e os doze apóstolos inseridos em contexto arquitectónico) encontraria, em termos gerais, paralelo com as peças de São Domingo de Silos, a de San Miguel in Excelsis (em que a placa central é ocupada pela Virgem com o Menino, ambos coroados), presumivelmente com a de Orense (cuja placa central desapareceu mas poderá ter sido igualmente uma representação de Cristo em Majestade²⁹³) e também com a descrição do retábulo de Grandmont, sendo todavia esse o programa de maior difusão no românico europeu com incontáveis exemplos, da iluminura à arquitetura, passando pela escultura e a pintura mural.

Os recursos técnicos e plásticos usados eram igualmente próximos: metal (?) dourado, com aplicação de esmaltes e pedras. As figuras eram douradas e o fundo decorado com lavor cinzelado (?) sobre o metal e esmaltes. As pedras, de cores (é mencionada uma pedra verde), alternavam com os esmaltes nas *bordas* e cercaduras, assim como na separação e delimitação dos campos.

É provável que, tal como parece ter acontecido com o conjunto de Grandmont²⁹⁴ e aconteceu efectivamente com o de São Domingo de Silos²⁹⁵, aquilo a que o documento de Coimbra se refere seja, não uma peça única, mas o resultado da junção, ao longo dos tempos, de peças diferentes num mesmo altar.

Tal como na descrição de Grandmont também ao frontal de Coimbra estava associado, à mesma época, um sobre-frontal com representações de cenas da vida de Cristo. Tratava-se de uma peça em prata ornada com pedras, em que se representavam *oyto portaes d'arcos em nos quaees seem a Nacença de Jhesu Christo e a Asunpçom e a sepultura. E em na meiatade huum portal grande com duas ymages de plata, scilicet, a imagem de Jhesu Christo e a de Sancta Maria sua Madre que a see coroando [...]*²⁹⁶

²⁹³ Em 2007 o J. Paul Getty Museum de Los Angeles adquiriu no mercado uma figura de aplicação que se supõe ter pertencido a esta placa central do frontal de Orense. A peça está hoje integrada na colecção desse museu com o nº de inv. 2007.6 com a informação sobre a hipótese de proveniência associada. <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=301568> Consulta em 12 de Janeiro de 2015.

²⁹⁴ GABORIT, Jean-René - *L'autel majeur de Grandmont*, p. 234

²⁹⁵ ÁLAMO, Constancio del, VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth.- De Limoges a Silos. In - *De Limoges a Silos. [Cat. Exp.]* Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior/ Ediciones El Viso, 2001. p. 298-307

²⁹⁶ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 77

A descrição do frontal levanta questões interessantes a que este exercício de comparação não pretende responder, apenas formular:

1 – As doze figuras, a algumas das quais faltavam as mãos, eram em prata, conforme é referido logo na abertura do documento de inventário *E aos apóstolos foy achado que mingavam dez mãos e destas dez mãaos de plata tem Lourenço Estevez [...]*, mas de que matéria seria o resto do frontal, também prata?

3 – Essas doze figuras seriam, segundo indicia o inventário, em vulto perfeito ou alto-relevo. A descrição do frontal de Grandmont refere figuras *eslevé en bosse*, Nebreda descreve o retábulo de Silos como *Un retábulo de plata de Cristo y de sus doce apostoles de bulto y de mucha pedreria*²⁹⁷. Nas três peças subsistentes e elementos atribuíveis a Grandmont que temos vindo a usar para comparação, nenhuma das figuras é trabalhada no que hoje entendemos por *ronde-boss* ou vulto pleno, mas sim em alto relevo (nos casos de Orense e Grandmont todo o corpo, nos casos de Silos e Aralar apenas as cabeças) e em nenhum dos casos as mãos são passíveis de destacar-se do suporte uma vez que, ou são delineadas a cinzel sobre o volume do corpo, ou são estampadas no prolongamento do mesmo, ou são simplesmente delineadas a cinzel sobre a chapa de suporte.

3- Na descrição, os esmaltes foram quantificados, o que sugere que se tratava de elementos aplicados e destacáveis e não que havia continuidade na decoração da superfície entre o “lavor” do metal e o esmalte.

E a pergunta é inevitável: que tipo de esmaltes decorariam então o frontal da Sé de Coimbra?

A indicação sugere a existência de elementos (lâminas?) esmaltadas e aplicadas sobre a superfície de prata, modelo de que conhecemos poucos exemplos e apenas em peças de excepção designadamente dos ateliers que acima mencionámos, de que não temos notícia de um único exemplo em Portugal.

A *folhetaria* referir-se-ia ao efeito filigranado que hoje encontramos também nessas peças?

Muito mais comuns viriam a ser os elementos em prata com aplicação de esmalte translúcido, todavia essa técnica embora desenvolvida no final do século XIII, só começa a difundir-se depois das primeiras três décadas da centúria seguinte,

²⁹⁷ Jerónimo Nebreda, Registo de Archivos. Cit. por FÉROTIN, Marius - *Histoire de L'abbaye de Silos*, p. 359 (Jerónimo de Nebreda foi monge em Silos no final do século XVI. Foi autor de uma obra hoje desaparecida, de cerca de 1580, na qual fazia uma descrição do mosteiro de Silos que só pode acompanhar-se pela descrição do monge francês Marius Férotin inserida na obra que aqui citamos.

encontrando exemplos isolados de datação mais recuada em peças como o cálice de Nicolau IV (1288-1292), de Guccio de Mannaia²⁹⁸ ou a Virgem com o Menino doada por Jeanne d'Evreux à abadia de Saint Dennis (entre 1324 e 1339)²⁹⁹.

O facto de o frontal de Coimbra ser feito em prata, decorado com esmaltes e compreender figuras de vulto pleno suscita ainda uma outra hipótese de comparação, neste caso com uma peça que ainda existe: o conjunto de retábulo e baldaquino da catedral de Girona.

Este conjunto é considerado uma das obras mais importantes na ourivesaria gótica peninsular. Foi iniciado em 1320 pelo mestre Bartolomé de Girona, tendo aí trabalhado posteriormente Pere Bernés e Andreu de Girona, entre outros artista cujas intervenções na peça foram documentadas até à década de 1350, eventualmente relacionadas com uma mudança de localização no espaço da catedral.

O retábulo de Girona tem alma de madeira, e é revestido com lâminas de prata repuxada e dourada. As zonas de transição são decoradas com pedras e esmaltes opacos e com esmaltes translúcidos em *basse-taille*. Apresenta três frisos, compartimentados por pilastras tendo ao centro a Virgem com o menino rodeada de anjos e com figuras de santos a seus pés. Apresenta escudos de armas sustentados por anjos, das famílias Cruilles, Guilabert (1334-1335) e Berenguer (1348-1362)³⁰⁰.

Esta hipótese de comparação remete-nos de novo para dois dos escudos de armas apostos no frontal de Coimbra e para a cronologia dos bispados de D. Raimundo I (1319-1324) e D. Raimundo II (1325-1333) a quem poderiam pertencer.

A hipótese de que a aposição das armas correspondesse na realidade à aquisição de um novo frontal é remota, considerando o teor da documentação disponível que parece registar uma contínua acção de conservação, com sucessivas intervenções de restauro, e não a incorporação de uma nova peça. A possibilidade de que o frontal de Coimbra pudesse ter algum paralelo com o de Girona, baseada na existência de esmaltes sobre prata e de figuras em prata em vulto perfeito é também pouco credível, mas, a verificar-se, corroboraria uma entrada precoce do gótico na ourivesaria do tesouro da Sé Coimbrã que outras peças aí atestam, como o relicário de prata hoje no Museu Nacional

²⁹⁸ Hoje no *Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*

²⁹⁹ Inv MR 342, MR 419, Musée du Louvre – Objects d'Art

³⁰⁰ DALMASES, N. de; CATALANS, Institut d'Estudis; ALCOLEA, S. - *Orfebrería catalana medieval, Barcelona 1300-1500: (aproximació a l'estudio)*. Institut de Estudis Catalans, 1992. ISBN 9788472832176. p. 81-82; SUBIAS GALTER, Juan - El retablo de plata de la Seo de Gerona *Inst. Estud. Gerund.* VIII (1953) p. 223 <http://dugidoc.udg.edu/bitstream/handle/10256/6094/53452.pdf?sequence=1>
Consultado em 12/01/2015

de Machado de Castro³⁰¹ que, embora alterado, conserva ainda o receptáculo em microarquitectura.

Do frontal mencionado em 1393 não são concludentes as eventuais referências no inventário que se pode extrair do *Livro das Calendas* acima aludido e é omissa o inventário seguinte, datado de 1492 e todos os subsequentes pelo facto de a peça ter integrado a recolha da prata no tempo de D. Afonso V, após aceso pleito entre a Sé e a Coroa.

No *Livro das Calendas* é registado aquando da morte do bispo D. Pedro Martins (1296-1301) que o mesmo despendera uma certa quantia na feitura e douramento de uma *tabulam de super altar, sculptam cum istoria Beate Virgineis Marie*³⁰² que não logramos relacionar com nenhuma das duas peças que temos vindo a referir (frontal e sobre-frontal) e sobre o qual é omissa o inventário de 1393. D. Pedro Martins deixava por sua morte também os três pequenos castiçais de Limoges a que antes aludimos.

Esmalte de Limoges ou de...

O modo de referenciar peças em esmalte no inventário das sés coimbrã e viseense reveste-se para nós do maior interesse porque permite a comparação de nomenclatura usada para descrever e distinguir objectos decorados com esmalte, mas de diferente natureza, deixando adivinhar a coexistência de uma diversidade de peças cuja diferenciação era clara para os inventariantes e que, no entanto, as peças sobreviventes, ainda que numerosas num quadro geral, não nos permitem compreender. Vejamos por exemplo no inventário de Coimbra de 1393:

*VI castiçaes de latam pequenos, que seem no tesouro e teem senas cupas por pees e senhos esteos pequenos aloados (?) em que poem os círios. E som à maneira d'Aliimosiis*³⁰³.

O que pretenderia o inventariante descrever com a expressão *à maneira de Limoges*? A morfologia do objecto ou a sua decoração? O termo refletiria alguma dúvida relativamente à origem de produção dos castiçais ou simplesmente o uso de uma nomenclatura que era do domínio comum para descrever um objecto de outra origem, eventualmente local, mas com afinidades formais ou técnicas com os de Limoges? E

³⁰¹ Inv. N.º MNMC 6076 O 13

³⁰² COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 69

³⁰³ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 130

que afinidades poderiam essas ser? Seguramente não a simples presença de esmaltes, pela razão que acima referimos, de muitos outros objectos em esmalte serem mencionados no mesmo documento sem lhes ser atribuída qualquer classificação de origem ou de qualquer outro tipo.

Um outro grupo é constituído por objectos designados como “mouriscos” ou “á mourisca”, eventualmente para descrever objectos provenientes dos reinos muçulmanos, mas, mais do que isso, usado para descrever uma qualquer categoria de objectos com decoração ou técnica em comum.

Um desses objectos é uma cruz, sem indicação da matéria em que é feita, mas registada na secção do inventário de Coimbra de 1393 onde se regista a prata e ouro da igreja: *Outra cruz de lavor mourisco chãa, sem crucifixo, com que andam aa priciçom*³⁰⁴.

A mesma palavra *mourisco* é usada para descrever *Huas tissoyras de latam mourisco, douradas*³⁰⁵ e *oyto botões de latam mourisco grandes [com] figura de botões emlevados d'anjos, e teem em na cima cabecinhas quadradas [...]*.

Não fica para nós claro se *mourisco* descreve sempre um tipo do lavor do metal, ou um outro qualquer tipo de acabamento, ou uma gramática decorativa específica. Um outro item deste inventário faz-nos pensar que o termo pode servir para descrever objectos decorados com um género específico de esmalte ou um tipo de decoração muito concreta: *Dous castiçaes de latam mourisco, dourados, esmaltados de três três [sic] pernas e tem em nos esmaltes fl[o]res*³⁰⁶.

Os castiçais esmaltados ditos *de Limoges* são descritos com frequência na documentação portuguesa e também na espanhola, mas ao que pudemos averiguar nenhuma peça desta categoria logrou chegar aos nossos dias em Portugal. A descrição formal destes castiçais – de latão dourado com três pés e esmaltes com motivos florais – parece corresponder a qualquer dos exemplares ditos *de Limoges* que conhecemos noutras colecções europeias. Como todavia o inventariante não os classificou assim – sendo evidente que uma categoria de objectos *de Limoges* estava presente no seu universo de referências e em uso – verificamos que o seu critério claramente distingue objectos que, muito embora em latão e com decoração vegetal em esmalte, não são

³⁰⁴ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 80

³⁰⁵ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 120

³⁰⁶ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 128

reconhecidos como *de Limoges* (como o é o sobre-frontal mencionado no mesmo documento catorze itens abaixo) nem como *á maneira d'Aliimossis*, como os outros castiçais (de latão mencionados vinte itens abaixo) mas sim *mouriscos*.

Desconhecemos a que tipo de decoração se refira o termo *mourisco*.

Relativamente raro nos inventários que consultámos, encontrámo-lo também num inventário da Sé de Viseu datado de 1331, para descrever uma arqueta de relíquias: *Item hua arqueta da lotom mourisco fechada en que dizem que andam religas*³⁰⁷ num documento redigido por quem estava familiarizado com objectos identificados como de Limoges - alguns itens abaixo é mencionada *Item hua crux pequena da Limoges nom de prata com seu crocifiço*.

O estudo de Francesca Español acerca da difusão da *Opus lemovicense* em Espanha, chama-nos a atenção para a permanência do termo *mourisco*, volvidos mais de duzentos anos, para descrever um tipo de decoração aplicada em objectos de latão esmaltados. Trata-se das, hoje desaparecidas, arcas de relíquias de São Cucufate, São Frutuoso, São Silvestre e Santa Suzana, cujas relíquias chegaram a Santiago de Compostela em 1102 (na sequência do chamado Pio Latrocínio na Sé de Braga). As arcas deverão ter sido feitas depois de 1140³⁰⁸.

Ambrosio de Morales, no relato da sua viagem por Leão, Astúrias e Galiza descreve de um modo particular as grandes arcas onde em 1572 se guardavam estas relíquias na catedral de Santiago de Compostela³⁰⁹. Começa por descrever a arca de São Cucufate dizendo que é *cubierta de latón bien labrado de esmalte muy antiguo [...]*, dizendo em seguida que as de São Frutuoso, de São Silvestre e de Santa Suzana são semelhantes³¹⁰. Porém, numa outra passagem da mesma obra em que volta ao tema das arcas de Santiago, volta a descreve-las distinguindo a de São Silvestre: *En el Sagrario donde tienen las Reliquias en un Altar y puesto bien alto. Está el cuerpo de S. Silvestre Mártir en un Arca harto muy rica que las passadas: es de três palmos, y buena altura,*

³⁰⁷ SANTOS, Ana Paula Figueira e Saraiva, Anísio Miguel de Sousa - *Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331*, p. 107

³⁰⁸ ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 95

³⁰⁹ MORALES, Ambrosio de - *Viaje de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reinos de León e Galicia, y Principado de Asturias. Para reconocer las reliquias de Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Catedrales y Monasterios*, Cit. por ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 95

³¹⁰ MORALES, Ambrosio de - *Viaje de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reinos de León e Galicia, y Principado de Asturias. Para reconocer las reliquias de Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Catedrales y Monasterios*, 104-105 Cit. por ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 95

*labrada sobre latón de esmalte a la Morisca, que sobre oro no pudiera estar mejor, y com ser muy antiguo, está muy fresco, y muy conservadas las colores*³¹¹.

Uma vez mais estamos perante uma descrição na qual, da observação de diversas peças em latão e ornamentadas com esmalte, resulta uma distinção clara de género, aqui reportando-se especificamente ao tipo do ornamento em esmalte. Sendo, com os dados que recolhemos, impossível determinar a que tipo de esmalte ou ornamento se referem estas menções e menos ainda que evolução o termo possa ter sofrido no seu significado e abrangência ao longo de dois séculos, não podemos também saber se o que Ambrosio de Morales descrevia era semelhante ao que descrevem os inventariantes de Viseu em 1331 e os de Coimbra em 1393. Na documentação da Sé de Coimbra, encontramos o mesmo termo para descrever a decoração em peças têxteis *duas pecias panni maurisci ad opus cortine* em 1209³¹² e no inventário de 1393 um *manto de pano d'ouro, novo, e tem o campo vermelho de fora, laços e ramos e leteras mouriscas d'ouro*; uma *vestimenta comprida, que tem o ma[n]to de pano d'ouro já usado, com laços e leteras mouriscas e leões e cervos [ou trevos?] douro*³¹³ entre outras peças em tecido *lavradas* ou *com lavor* mourisco. O termo volta a aparecer no inventário de 1527, ligado a um par de galhetas em prata, mas para descrever a origem do grafismo apostro, logo não esclarecedor quanto a motivos decorativos.

É possível que o termo descrevesse padrões decorativos completamente distintos para o metal e para os tecidos, mas fica claro que se refere a elementos decorativos objectivamente originais do mundo muçulmano, alguns dos quais produzidos em esmalte.

Para o caso espanhol, como para o português, há um total desacerto entre as peças registadas na documentação e as peças que subsistiram, em número e em género. Segundo o estudo de Francesca Español que temos vindo a citar, na documentação espanhola são mencionados bacios e arquetas, mas apenas é mencionado um báculo, o do inventário da catedral de Córdoba, não obstante, hoje em Espanha existirem vários báculos em esmalte, da tipologia que tem vindo a ser atribuída aos ateliers limusinos. A autora atribui essa ausência ao carácter funerário dos báculos conservados, ou seja,

³¹¹ MORALES, Ambrosio de - *Viaje de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reinos de León e Galicia, y Principado de Asturias. Para reconocer las reliquias de Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Catedrales y Monasterios*, 121-122 Cit. por ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 95

³¹² COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 70

³¹³ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 114

tratar-se-ia de insígnias fictícias, mais baratas, que se utilizavam em enterramento. O facto é alegadamente confirmado pela circunstância de os báculos conhecidos em Espanha serem na sua maioria provenientes de enterramentos. Assim é com o de Ribadeo-Mondoñedo, os dois de Cuenca, um de Silos e um, mais tardio de Placência. Refere ainda um báculo da catedral de Toledo que, não mencionado nos inventários, faz hoje parte do tesouro da catedral. Colocamos alguma reserva na aceção tão linear de uma função funerária para os báculos em esmalte, sobretudo porque nos parece que pela qualidade intrínseca dos que conhecemos, estas peças estavam longe de ser “baratas” e menos ainda de serem tidas como banais ou desqualificadas.

Na documentação portuguesa encontramos referência a um único báculo de Limoges, em data bastante recuada e a um outro báculo, em cobre, cuja descrição não menciona esmaltes. O testemunho material é também único e à partida em nada se relaciona com o registo documental. O único báculo desta tipologia hoje subsistente é proveniente da ermida premonstratense de Castro Daire e nada se sabe sobre a sua chegada ao local e, estranhamente, tão pouco quanto à sua saída daí e entrada nas colecções do Estado, no Museu Nacional de Arte antiga.

Também os frontais são escassíssimos na documentação portuguesa. Um único frontal é dito de Limoges e, além deste, apenas um frontal e um sobre-frontal com esmaltes são registados na documentação.

No computo geral destas referências, os castiçais e candelabros são as peças mais abundantes, embora das mesmas não haja um único exemplar entre as peças subsistentes que conhecemos. Esta abundância tem paralelo entre a documentação em Espanha ao ponto de Francesca Español considerar esta tipologia o *produto estrela* da produção limusina nesse território.

As referências a cruzes são também numerosas e, destas, a materialidade sobrevivente atesta uma prolífica presença, embora a maioria das peças subsistentes sejam fragmentos e não peças integras. Ao contrário da documentação espanhola, a portuguesa não regista nunca a presença de bacias; tão pouco registamos a existência de qualquer exemplar entre as colecções portuguesas. Galhetas e incensórios são também totalmente omissas na documentação portuguesa e, no entanto, relativamente frequentes na espanhola. Duas únicas navetas foram registadas, ambas no inventário dos ornamentos da capela da Alcáçova de Santarém.

Se as bacias e os ornamentos de gualdrapa, e de arreios, considerada a vertente civil desta produção, são comuns em Espanha embora não registados na documentação;

já em Portugal são omissos na documentação e inexistentes os vestígios materiais, embora sejam provavelmente objectos com essa função (ornamentos de teliz ou de arreios) as peças recuperadas de contexto arqueológico no interior do Castelo de Almourol³¹⁴.

A menção a peças *em esmalte e opere lemonitio*³¹⁵, por exemplo, em itens seguidos num mesmo documento traduzirá diferenças formais ou técnicas nos objectos inventariados ou, pelo contrário reflectirá o uso indistinto de vocábulos diferentes para descrever objectos mais ou menos aproximados? É que, se nos inventários portugueses mais tardios essa dúvida surge pela probabilidade de existirem já objectos com esmaltes *basse taille* aos quais muito provavelmente não era atribuída uma origem limusina, em data anterior ao final do século XIII ou mesmo início do XIV, tal possibilidade não existe, dado que esse tipo de aplicações em esmalte só a partir daí começa a ser produzido.

Catálogo analítico

O processo de sinalização de objectos para o presente estudo começou por ser feito principalmente nas colecções dos museus da administração central e local, mas foi depois alastrando naturalmente às colecções da Igreja, das misericórdias e inclusivamente a colecções privadas, acabando por alargar de modo considerável a amostra de que inicialmente supúnhamos dispor, do ponto de vista quantitativo e qualitativo. Do levantamento levado a cabo em publicações, nem sempre os objectos aí reproduzidos ou apenas referidos puderam ser localizados.

A produção de objectos em esmalte na Época Medieval serviu inicialmente uma clientela quase exclusivamente religiosa alargando em seguida à esfera áulica. Materializa-se sobretudo em objectos de função litúrgica, ritual e fúnebre, mas podemos também encontrar objectos de função menos solene e de carácter civil como bacias ou ornamentos de gualdrapa ou de telizes. As tipologias de objectos são limitadas a esses universos, mas razoavelmente diversificadas.

No caso dos objectos em esmalte *champlevé*, do final do século XII e do século XIII, as tipologias das quais foi possível reunir objectos nos dois volumes do *corpus* dos

³¹⁴ Hoje guardadas numa pequena unidade museológica no polígono militar de Tancos

³¹⁵ Infelizmente não nos foi possível ter acesso ao documento integral do inventário de Sant Joan de les Abadesses, o que nos impede de qualquer leitura mais aprofundada sobre o sentido destas diferenças de nomenclatura no documento espanhol.

esmaltes medievais até agora constituídos³¹⁶ são as seguintes: arquetas relicário, cruzes, crucifixos, candelabros e castiçais, croças de báculo, capas de evangeliário, pombas eucarísticas, cibórios, navetas, caixas de âmbulas, frontais de altar, retábulos e altares portáteis, placas funerárias, ornatos para telizes e arreios.

Destas, encontramos referências na documentação portuguesa aos candelabros e castiçais, às cruzes, às croças de báculo, às arcas para relíquias, a uma naveta, a um sobre-frontal e ao que julgamos tratar-se de um frontal de altar.

Como acima salientámos, esse universo de referências em pouco se relaciona com o dos objectos encontrados em território português, devendo estes ser uma vaga amostra da realidade das existências na época medieval. Entre os objectos que localizámos não se encontra um único candelabro ou castiçal, porventura das peças que terão sido mais numerosas; não encontrámos uma única naveta, tão pouco há já rasto dos frontais da Sé de Coimbra ou de quaisquer outras arcas de relíquias para além das duas do tesouro da Sé de Viseu. As próprias cruzes, o item mais numeroso a seguir aos objectos de iluminação, são representadas por um único exemplar relativamente íntegro, pertencente ao Tesouro da Sé de Braga; os restantes são apenas vestígios: a extremidade de um braço de cruz, crucifixos e imagens de aplicação hoje associadas a peças de produção posterior.

Considerámos como peças úteis ao estudo da recepção do esmalte *champlevé* em Portugal, em época contemporânea à da sua produção, as peças contidas no quadro abaixo por se tratar de peças que são provenientes de contexto arqueológico, ou cuja proveniência é de algum modo documentada. Ou ainda peças que permanecem associadas a igrejas e capelas em cujos acervos é mais improvável (embora longe de impossível) uma entrada tardia, isto é, contemporânea ou posterior ao ímpeto coleccionista iniciado na segunda metade do século XIX.

Essa destriça não pode fazer-se com o rigor desejável pelo facto de não ser possível estabelecer para estas peças um acerto entre a documentação das instituições religiosas e o inventário actual dos acervos onde se integram. Peças como as duas arquetas do Tesouro da Sé de Viseu, a crossa da Ermida de Castro Daire, ou a cruz processional do Tesouro da Sé de Braga, não beneficiam de menções na documentação coeva das instituições, quando existente.

³¹⁶ Gauthier, *Émaux méridionaux*; idem, *Corpus des émaux méridionaux*.

A placa com Cristo em Majestade do Museu de Évora poderá ter sido adquirida por Cenáculo ou, menos provavelmente, por algum dos seus sucessores. Foi necessário distinguir as peças cujo rasto não consegue traçar-se para além de 1900 ou da sua entrada nas colecções particulares legadas, doadas aos museus, ou compradas por estes, ao longo do século XX. Esta destrinça reduz substancialmente o universo de objectos considerado útil para o estudo da recepção do esmalte *champlevé* em Portugal.

Não excluimos, porém, um conjunto de peças, na sua grande maioria hoje recolhidas no Museu Nacional de Arte Antiga, provenientes de distintas colecções, reunidas na segunda metade do século XIX e ou no século XX, ou ainda um crucifixo oferecido á Sé de Viseu por um eclesiástico local. Consideramos neste número, por absoluto desconhecimento dos seus percursos, uma peça proveniente da colecção da Rainha D. Amélia, que poderá ter pertencido a seu pai, o conde de Paris³¹⁷, peças provenientes do Legado Barros e Sá, do Legado Guerra Junqueiro, da colecção Teixeira de Aragão e também peças vindas do Palácio das Necessidades para o Museu Nacional de Arte Antiga.

A probabilidade de estas peças terem sido adquiridas no mercado de antiguidades no estrangeiro durante a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX, limita o seu interesse enquanto elementos para o estudo da recepção de peças em esmalte em Portugal na época medieval, mantendo-as todavia como peças do maior interesse para o estudo do coleccionismo desse período, além do seu valor intrínseco enquanto exemplares de peças esmaltadas

Cofres ou arquetas da Sé de Viseu

Os dois cofres da Sé de Viseu são, até onde temos conhecimento, únicos exemplares da tipologia em Portugal. Considerando a escassez de referências a peças em esmalte na historiografia portuguesa, estas duas destacam-se por virem merecendo alguma atenção da historiografia da arte nacional, pelo menos desde a sua apresentação na Exposição de Arte Ornamental em 1882.

O percurso internacional que aí poderiam ter encetado não teve continuidade, mas, muitos anos depois, em 1931, publicava-se um guia de viagens americano em que

³¹⁷PORTUGAL. MINISTÉRIO DA CULTURA. INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO CULTURAL MÓVEL; OREY, Leonor de, ed. lit. - *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Metais - Cruzes Processionais - Séculos XII-XVI*. Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus/ Inventário do Património Cultural, 2003. p. 53

ambas as peças eram mencionadas e reproduzidas em fotografia³¹⁸ sendo então dadas a conhecer do outro lado do Atlântico.

Quando, na década de 1930, Frederick Stohlman percorreu a Europa procedendo ao levantamento dos esmaltes medievais, deverá ter sido informado da existência das duas peças de Viseu. Embora muito provavelmente não se tenha deslocado então a Portugal, entre 1939 e 1941 terá pedido a Marsalis C. (Pardy) Parsons, representante consular americano em Portugal (e antigo aluno de Princeton) que lhe obtivesse imagens das duas arquetas, pedido a que este acede. Pardy Parsons tenta obter as imagens através de um amigo e envia várias cartas ao director do Museu que entretanto falece (Almeida Moreira morre em 1939) e só em Abril de 1942 consegue oito imagens, que se propõe entregar em mão, em Junho seguinte, por receio de que se percam no gabinete da censura³¹⁹.

Em Janeiro de 1943 Parsons desloca-se pessoalmente a Viseu onde pode ver e manusear os dois cofres, escrevendo de imediato ao professor³²⁰. Na mesma missiva, informa que as peças tinham estado em exposição no Museu no ano anterior, mas que haviam sido devolvidas à Sé e estavam em exposição na sacristia. Um dos padres que acompanhou Parsons nessa visita tê-lo-á informado de, que tivesse conhecimento, não haver registo da entrada das arquetas na catedral, encontrando-se aí desde tempos imemoriais, informação que Parsons transmite igualmente a Stohlman.

No entanto, por razão que desconhecemos, os dois cofres acabaram por não ser incluídos no *Index of Christian Art* em que Stohlman trabalhava com Charles Morey já aludido³²¹.

Não nos restam dúvidas porém de que, pelo menos na década de 1980, as duas arquetas de Viseu eram suficientemente conhecidas fora de portas para serem cobiçadas

³¹⁸ MACKALL, Lawton - *Portugal for Two*, p. 312

³¹⁹ Carta da Legação Americana, Secção Consular, Lisboa, de Pardy Parsons para Frederick Stohlman, Princeton University. 6 de Abril 1942. Stohlman collection. Department of Art & Archaeology Princeton University. Destas oito fotografias conservam-se hoje na colecção Stohlman apenas quatro do cofre (Cat. nº 2) e cópia do catálogo do Museu Grão Vasco na edição de 1940. Quando visita Viseu Parsons é informado pelo padre que o acompanha, da existência de dois outros cofres, cópia dos de Viseu, na catedral de Évora, facto que o diplomata tenta confirmar em vão em Évora, tomando no entanto conhecimento do tríptico do Museu de Évora que comunica a Stohlman em Outubro de 1943, junto com a informação de que os cofres e o tríptico constavam do guia Portugal For Two e eram aí reproduzidas.

³²⁰ Carta da Legação Americana, Secção Consular, Lisboa, de Pardy Parsons para Frederick Stohlman, Princeton University. 5 de Janeiro de 1943. Stohlman collection. Department of Art & Archaeology Princeton University.

³²¹ Agradecemos a Henry Shilb do Departamento de Arte e Arqueologia da Universidade de Princeton a pesquisa no Index e nos registos manuais do Index que conduziu a esta informação. Na sequência dos contactos estabelecidos para esta pesquisa as duas peças de Viseu serão integradas no Index of Christian Art, cumprindo assim o propósito inicial de Frederick Stohlman.

pelo mercado internacional ilícito de antiguidades. Na noite de 29 de Novembro de 1981 seriam roubadas da sala do capítulo da Sé, junto com outros objectos entre os quais uma cruz peitoral dita bizantina do século XII. Um roubo ao que parece criterioso e informado, aliás com precedentes nesse ano e no anterior noutros lugares da região entre os quais o Museu do Caramulo, assaltado apenas alguns dias antes nesse mesmo mês.

Cerca de dois anos e meio mais tarde, graças aos esforços conjugados da Polícia judiciária e da Interpol, as duas arquetas foram localizadas em Milão. Iniciando-se então negociações que o repórter do Jornal da Beira relata como de *esforço jurídico, burocrático e diplomático* para trazer de volta as duas peças. A entrega seria feita em 3 de Abril de 1984, a D. Celso Tavares da Silva, então Director do Museu de Arte Sacra, pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros³²².

Como referimos, no contexto da parca fortuna crítica dos objectos em esmalte em Portugal, estas duas peças distinguem-se pela bibliografia já considerável, entre histórias de arte, guias do Museu e catálogos de exposições temporárias, longe porém de corresponder a um conhecimento efectivo dos objectos em si ou do seu enquadramento histórico e artístico.

Aarão de Lacerda³²³ classificou-as como limusinas e do princípio do segundo terço do século XIII, baseando-se nos princípios de classificação de uma obra publicada poucos anos antes, dedicada às artes ditas *da terra*³²⁴, onde se incluía um capítulo específico sobre esmaltagem. Essa classificação, acompanhada da reprodução fotográfica de uma das peças (**Catálogo nº 1**) viria a servir de base aos vários autores que ao longo do tempo foram mencionando as duas peças, sem que alguma vez fosse proposta qualquer revisão atenta ou adição de novos dados, evidenciando bem o desinteresse que, em geral, o tema mereceu na historiografia da Arte em Portugal. O próprio Francisco de Almeida Moreira, dedicado investigador e director do Museu Grão Vasco, menciona-as de passagem no guia da instituição, publicado em 1921.

Atribuindo-as ao século XII, descreve-as como sendo em tudo semelhantes, excepto na

³²² Agradecemos a Monsenhor José Fernandes Vieira, à data do roubo redactor do *Jornal da Beira* que noticiou o acontecimento, as informações que generosamente nos facultou sobre o assunto e também ao Dr. Manuel Tomé, Director da Unidade de Planeamento, Assessoria Técnica e Documentação da Polícia Judiciária que nos permitiu o acesso aos Relatórios da directoria de Coimbra da Polícia Judiciária.

³²³ LACERDA, Aarão de - *Arte Portuguesa I. O Museu de Grão Vasco: (Separata da Águia)*. Coimbra: Edição do Autor, 1917. p. 94-97

³²⁴ JEAN, René - *Les arts de la terre. Céramique, Verrerie, Émaillerie, Mosaïque, Vitrail*. Paris: H. Laurens, 1911.

dimensão e na existência de pés numa delas. Faz aí a curiosa dedução de que a sua entrada na Sé se deverá *presumivelmente* [a] *dádiva de bispo ou rei*³²⁵. A ficha é acompanhada de um desenho de um dos cofres (**Catálogo nº 1**) de sua autoria. Noutro catálogo do Museu publicado alguns anos mais tarde, as arquetas serão atribuídas ao século XIII e mencionadas sem mais comentários como *cofres de cobre esmaltado e dourado, obra de Limoges*³²⁶.

Em 2000, no catálogo de uma exposição de arte religiosa de grande escala, comemorativa do Jubileu, João Soalheiro detém-se com maior atenção nas duas peças, propondo a revisão da classificação limusina de uma delas e evidenciando a necessidade de estudo mais aprofundado³²⁷. O impacto da mostra far-se-ia sentir e logo no ano seguinte já as duas arquetas se veriam incluídas no conjunto de peças seleccionadas para outro grande evento, desta vez exclusivamente dedicado ao esmalte, a exposição internacional *de Limoges a Silos*, em cujo catálogo Josepha Gallego Lorenzo lhes dedica quatro páginas - o estudo mais detalhado de que alguma vez haviam sido objecto - e em que são atribuídas a oficinas de Limoges e datadas de cerca de 1190-1200. O seu destino internacional estava então traçado, sendo em 2011 incluídas, mantendo a mesma classificação, no tomo II do *corpus* dos esmaltes, de novo pela mão de Josepha G. Lorenzo³²⁸.

Não é possível, com os dados de que actualmente dispomos, reconstituir o percurso destas duas arquetas, tão pouco conhecer o seu enquadramento e função quando já no tesouro da Sé, em data anterior à sua apresentação na grande Exposição de Arte Ornamental de 1882. A presença na Sé desde época recuada é tradicionalmente aceite como dado adquirido e inerente ao teor dos textos publicados nos primeiros anos do século XX. A possibilidade de aquisição no século XIX sem que em 1917 houvesse já memória do facto parece-nos improvável. Não são, por outro lado, comuns os registos na documentação portuguesa de circulação ou doação de peças em cobre esmaltado *champlevé* durante os séculos XV a XVIII, período em que essa técnica e materiais haviam sido progressivamente substituídos pelo esmalte translúcido e pintado

³²⁵ MOREIRA, Francisco de Almeida - *Museu Regional de Grão Vasco: Viseu. Catálogo e Guia sumário*. 2ª ed ed. Porto: Francisco de Almeida Moreira, 1921. p. 27-31

³²⁶ MOREIRA, Francisco de Almeida - *Museu Regional de Grão-Vasco. Catálogo*. [S.l.] (Viseu): [s.n.] (Tip. Porto Médico), 1935. p. 73

³²⁷ SOALHEIRO, João.- Arqueta-relicário 191, Arqueta-relicário 192. In AZEVEDO,ed. - *Cristo Fonte de Esperança. Exposição do grande Jubileu do Ano 2000. 17 de Junho a 17 de Setembro*. [cat. exposição]. Porto: Diocese do Porto, 2000. p. 296-297

³²⁸ A análise da autora sai porém prejudicada em ambos os textos pelo facto de não ter observado presencialmente as peças.

e em que a documentação atesta (até por omissão) terem perdido o estatuto de bens de valor. Mas, esse elenco de improbabilidades não deve obstar a que se ponha a hipótese de uma entrada no tesouro da Sé em época muito posterior à data do fabrico, por exemplo por doação de algum prelado³²⁹.

Saúl Antonio Gomes divulga um inventário da Sé de Viseu datado de 1188, realizado por D. Soeiro Mendes, tesoureiro da Sé, onde se registam numa primeira parte os bens do *thesauro vetero* e numa segunda parte os do *thesauro nouo*, sendo este último mais extenso que o anterior, o que pressupõe um conjunto de aquisições de monta realizadas pelo Bispo D. João Peres (1179-1192)³³⁰. É no *thesauro novo* que encontramos o registo de *ij. Arcas de esmaldo, iiij de candeleros de esmaldo e ij ditagus de esmaldo*, atestando a existência em 1188 no tesouro da Sé de duas arcas esmaltadas. O documento regista a entrada precoce de objectos em esmalte em território português o que é por si só relevante, considerando a datação mais tardia que vem sendo atribuída às restantes peças em esmalte sinalizadas em Portugal³³¹. A esta menção - às arcas em esmalte (e outras peças da mesma matéria) - não está associada a especificação *de Limoges* e dela mais não podemos inferir, pois nada prova que se trate das mesmas duas peças que hoje conhecemos.

A data de 1188 pode considerar-se muito precoce para a importação de peças da tipologia que aqui tentamos identificar, com figuras em reserva e cabeças estampadas de aplicação, se tivermos em conta a comparação técnica com peças cuja datação sensivelmente estabilizou em c. de 1200, como a caixa dos santos óleos de Saint-Viance ou o cibório de Alpais. Mas há que ter em consideração que nenhuma das peças em questão é datada ou datável com precisão.

Em 1331, no inventário do património da instituição a que procede D. Miguel Vivas quando ocupa o cargo de Bispo de Viseu, parece já nada restar das alfaias de esmalte referidas no documento antecedente, sendo apenas registada *Item hua crux pequena da Limogees nom de prata com seu crociço*³³². Desconhece-se, claro, se a omissão se deve à alienação efectiva dos objectos em questão no decurso desses quase

³²⁹ Á semelhança do que se verificou no caso dos dois cofres da catedral de Agrigento, que a tradição diz terem sido doados à instituição no século XVII pelo bispo Rhini.

³³⁰ GOMES, Saúl António - *Livros e alfaias litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188*, p. 272-273

³³¹ ROSAS, Lúcia Maria Cardoso - *A ourivesaria no tempo de D. Afonso Henriques: proposta de uma revisão*, p. 293

³³² SANTOS, Ana Paula Figueira e Saraiva, Anísio Miguel de Sousa - *Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331*,

cento e cinquenta anos, ou se outra motivação existiria para não constarem do registo, não obstante a sua subsistência.

Sejam os dois cofres do registo de 1188 os que hoje encontramos na Sé de Viseu, certo é que a presença de alfaías ditas de Limoges (quer a designação signifique que eram esmaltadas quer não) está atestada na posse de um prelado português já em 1185³³³. Por outro lado, como nos diz Saul António Gomes, esse é o tempo em que as igrejas, catedrais e instituições monacais se encheram de relíquias e relicários, cuja posse era inclusive disputada graças ao número de crentes que atraíam³³⁴ e a toda uma dinâmica religiosa e mercantil que envolvia o seu culto. A importação de cofres relicário num período em que, além do mais, a Sé era objecto de dotação orçamental estratégica por D. Afonso Henriques³³⁵, não surpreende.

A associação deste tipo de pequenos cofres à função de contentor para relíquias resulta natural quando temos presente as numerosas referências a peças dessa tipologia (não necessariamente em esmalte) com essas funções na documentação da maior parte das instituições religiosas. Dos dois cofres de Viseu, porém, não há já memória de conterem relíquias e muito menos quais pudessem estas ser.

As duas arquetas já eram designadas por relicários quando apresentadas na Exposição de Arte Ornamental e manteriam essa designação em praticamente toda a bibliografia subsequente, até à sua inclusão no tomo II do *corpus* dos esmaltes onde são referidas simplesmente como cofres, caindo a indicação de relicário por razões que desconhecemos, mas que talvez se prendam mais com questões de normalização do que verdadeiramente com a reavaliação da condição ou da natureza das peças.

O facto de serem duas peças de uma mesma tipologia, com dimensões aproximadas e características técnicas comuns, indiciando contemporaneidade na sua produção e eventualmente uma mesma origem de produção faria esperar que se tratasse de um par, ou seja de duas peças adquiridas enquanto conjunto, num mesmo momento e muito provavelmente provenientes de uma mesma oficina. Um olhar mais atento sobre

³³³ MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa - *Testamenta Ecclesiae Portugaliae: 1071-1325*, p. 523-528

³³⁴ GOMES, Saul António - Sagrados monumentos - relíquias de mártires e de santos em Portugal. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*. (2013) p. 61

³³⁵ Em 1183 D. Afonso Henriques doou ao cabido dos “herdamentos que possuía em Travanca de Bodiosa (c. Viseu), com a condição dos cônegos manterem iluminado o altar de Santa Maria e aplicarem o rendimento remanescente na construção da Sé e na aquisição de livros e ornamentos para os seus altares.” Anísio Miguel de Sousa Saraiva, “Viseu – do governo condal ao reinado de D. Afonso Henriques (1096-1185). A renovação de um perfil urbano”, *Revista de História da Sociedade e da Cultura* 10, Tomo I (2010), 34.

as suas especificidades técnicas e de construção, longe de confirmar ou desmentir essas possibilidades, levanta sim novas questões.

O universo de peças em esmalte *champlevé* até agora recenseado é hoje muito amplo (só o tomo II do *corpus* notícia 859 peças). Nele se cruzam uma infinidade de fórmulas iconográficas, padrões geométricos e vegetais e uma enorme variedade de combinações de cor do esmalte, numa gama bastante diversificada de azuis, verdes, amarelos, brancos e vermelhos. A essa diversidade junta-se a que reflecte diferentes estilos de representação e diferentes modos de execução, estes determinados pelas particularidades de cada oficina, na escolha dos tons, na execução do esmalte e no domínio do cinzel ou do buril. Sabe-se além disso, como já referimos, muito pouco sobre a mecânica interna e externa das oficinas, e se cada uma delas executava todas as etapas de produção de cada peça, ou se, por exemplo as pequenas cabeças e alguns dos corpos em relevo, produzidos em série por estampagem³³⁶, circulariam entre oficinas com especialidades diferentes. Essa possibilidade justificaria a diferença de desenho e de mão que por vezes verificamos numa mesma peça entre os elementos em relevo e as figuras trabalhadas na própria placa de suporte, daria também um diferente sentido às afinidades que encontramos entre as cabeças em relevo, nalguns casos claramente produzidas com um mesmo molde, aplicadas em peças muito diferentes.

Num artigo de Frederick Stohlman, publicado em 1950³³⁷, encontramos as mesmas interrogações, sistematizadas pelo pensamento lúcido e pelo conhecimento profundo de causa deste investigador, as suas observações não respondem, mas vêm ao encontro das nossas dúvidas. Stohlman faz notar que é em geral reconhecido que a grande dificuldade em ordenar o vasto universo das peças em esmalte medievais decorre do modo como estas foram produzidas, isto é, de um sistema de produção em grande escala e de baixo preço (rentabilizando recursos de reprodução), mas que, apesar disso, não produziu exemplos de duplicação exacta que se conheçam. Há partes de cenas copiadas, elementos decorativos ou iconográficos que se duplicam, mas que se misturam com outros diferentes, de modo que o resultado final é sempre distinto,

³³⁶ BIRON, Isabelle.- Le cuivre et l'émail: techniques et matériaux. In - *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age* Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995. p. 52 e LA NIECE, Susan; RÖHRS, Stefan and Mc LEOD, Bet - *The Heritage of 'Maitre Alpais': An International and Interdisciplinary Examination of Medieval Limoges Enamel and Associated Objects*, p. 29

³³⁷ STOHLMAN, W. Frederick - The Star Group of Champlevé Enamels and Its Connections. *The Art Bulletin*. Vol. 32: No. 4 (Dec., 1950) (1950) p. 327-330. Agradecemos a Suzanne Higgott o acesso a este artigo, publicado num número da revista omitido nas bibliotecas portuguesas que ao tempo tinham assinatura.

sugerindo, segundo o autor, uma grande liberdade no uso e partilha de elementos entre os inúmeros ateliers³³⁸. Talvez, acrescentamos nós, porque partissem de fontes e protótipos comuns amplamente divulgados (iluminura, ourivesaria...) numa região geograficamente limitada. Esta dinâmica específica da produção de esmaltes, como veremos, encontra-se também na produção de peças em bronze, gerando um verdadeiro caos estilístico para o qual não foi ainda possível delinear uma grelha de classificação. Como salienta ainda Stohlman, sempre que se encontra um elemento que parece particularizar uma produção logo o vamos encontrar presente noutras que mais nada têm a ver com o grupo que se tentava isolar.

É pois este o panorama que enquadra a análise das duas arquetas que aqui nos propomos fazer.

Vejamos então o que têm em comum as duas peças da Sé de Viseu. Ambas apresentam representações do Calvário e de Cristo em Majestade; partilham uma mesma gama de cores e tons de esmalte (embora em diferente distribuição); a distribuição de florões quadricolores nos espaços entre as figuras circundados com faixa dourada muitas vezes ponteadada, a faixa horizontal de azul turquesa interrompida por losangos dourados ponteados, as bordadura em zig-zag na orla externa de cada placa, são comuns; apresentam figuras em reserva em alternância com figuras e cabeças em relevo aplicadas (em diferente distribuição); apresentam particularidades de execução similares como as faixas decorativas nos mantos e túnicas de algumas figuras, quatro losangos nos ângulos das capas dos livros, elementos que em princípio correspondem a acabamentos a buril individualizados, na face exterior da peça estampada e, finalmente, pelo menos três das cabeças aplicadas no cofre com o nº de catálogo 1 são semelhantes a cabeças aplicadas no cofre catálogo nº 2, provenientes de matrizes muito aproximadas, senão a mesma, o mesmo acontecendo com o corpo de Cristo crucificado.

As duas peças divergem claramente nas dimensões e na proporção do paralelepípedo de base, na forma de construção da alma e aplicação e funcionamento do sistema de articulação da porta (estrutura que todavia no cofre catálogo nº 2 sofreu alterações inclusive a truncagem dos quatro pés), no programa iconográfico geral, no desenho dos rostos, olhos mãos, plumas das asas, das figuras em reserva, gravadas, que embora usem um mesmo vocabulário de posicionamento dos dedos, distribuição de pregas de panejamento ou delineamento dos cabelos, diferem claramente na execução; o

³³⁸ STOHLMAN, W. Frederick - *The Star Group of Champlevé Enamels and Its Connections*, p. 327

mesmo sucede com o desenho das arcaturas, dos capitéis e colunas em que assentam e dos torreões de remate (vocabulário comum, distinta execução); diferente ponderação do uso dos corpos em relevo, muito mais usada no cofre catálogo nº 2 que no nº 1 e, por fim, aquilo que visualmente mais contribui para a diferenciação das duas peças, o reticulado fino azul que cobre grande parte da superfície das placas da zona posterior e das placas laterais, ortogonal nas primeiras e oblíquo nas segundas. Este recurso técnico usado na arqueta catálogo nº 2, não tem qualquer paralelo na arqueta nº 1, e é, no universo de peças em que nos baseamos, menos comum. Pela sua singularidade poderíamos ser levados a pensar que reflectiria a prática isolada de uma oficina, todavia as outras peças em que encontramos o mesmo recurso, nos restantes aspectos de execução pouco ou nada têm em comum com a arqueta nº 2 de Viseu.

As duas arquetas são, portanto, claramente distintas entre si, embora partilhem várias características de execução, algumas das quais - como as cabeças aplicadas ou o acabamento a buril das figuras de aplicação - muito relevantes para o reconhecimento de uma região de produção e uma cronologia aproximadas.

Arqueta 1

Do ponto de vista técnico, parte da aposta decorativa do esmalte aqui aplicado reside na gradação de tons de azul, especialmente rica. Recursos técnicos como a aplicação de corpos e sobretudo de pequenas cabeças obtidas por processos industriais de produção seriada (estampagem) são recorrentes em peças desta época, designadamente em cofres. As faixas de “x” dourados inseridos em esmalte vermelho, assim como as orlas em zig-zag cinzelado são também muito comuns.

A dinâmica entre figuras aplicadas e figuras cinzeladas em reservas pode encontrar-se em muitos outros cofres.

A utilização de um padrão exclusivamente floral/geométrico na zona posterior, concretamente de quadrifólios inseridos em quadrados, tem também múltiplos exemplos em peças congéneres, nalguns casos deveras aproximado do que vemos no cofre de Viseu, distinguindo-se este pela maior elaboração do registo inferior em que os florões se alongam e inserem em losangos.

O programa iconográfico organizado na frente em dois registos, com o Calvário e Cristo em Majestade e nos topos figuras isoladas, é talvez o mais frequente entre estes

cofres³³⁹. Vejam-se por exemplo os dois cofres reproduzido no tomo II do *Corpus* dos esmaltes em cuja placa superior vemos rigorosamente a mesma representação de Cristo em Majestade ladeado por dois anjos ou os cofres do Museo Archeologico Statale de Altamura (Italia) e o cofre que pertenceu outrora á catedral de Santa Maria e São João em Kamien Pomorski (Polonia); o registo inferior tem paralelo iconográfico directo no cofre do Museu Poldi Pezzoli, inv. 1448, ou na placa de cofre do Museu do Louvre (inv. OA 10018)³⁴⁰ em cujos registos inferiores é representado o Calvário ladeado por dois apóstolos sentados e circunscritos por mandorla.

Permitimo-nos pois discordar da observação de João Soalheiro, relativamente à singularidade deste programa que, no entender do autor, distingue este cofre dos inúmeros exemplares divulgados e atribuídos a oficinas de Limoges³⁴¹, e o situa na esfera das produções peninsulares, eventualmente de uma oficina de Burgos. Na verdade, como temos vindo a referir, se excluirmos os casos verdadeiramente singulares, dos retábulos de San Miguel in Excelsis e de Silos, não foi ainda estabelecida qualquer grelha de classificação para as produções peninsulares que permita isolá-las das produções atribuídas a oficinas de Limoges. Por outro lado, a bibliografia mais recente, alguma da qual conta com participação de autores espanhóis, corrobora a atribuição a Limoges de muitas dessas peças.

O autor interpreta as duas figuras representadas nos topos como sendo, uma Nossa Senhora e a outra o arcanjo São Gabriel, leitura de que também divergimos. Nenhuma das duas figuras nos parece poder ser interpretada como feminina.

A mão direita da figura sem atributos parece apontar para zona frontal da arca, recurso aliás muito comum em outras peças semelhantes. Das mais de trezentas peças ou fragmentos de peças congéneres sinalizadas no II tomo do *corpus* dos esmaltes, grande parte tem representações deste tipo, com o apóstolo jovem segurando o livro ou um rolo, não pudemos porém observar, em nenhum deles, atitude semelhante à da figura com as duas mãos abertas.

Salvaguardando as hipóteses a que já aludimos de os elementos (corpos e cabeças) estampados serem produzidos por mão e oficina diferente da que produz a

³³⁹ Veja-se GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* p. CD, fichas IB 1 n° 8 e IB 1 n° 9.

³⁴⁰ GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* CD, fichas IB 1 n° 4, IB n° 15 e IB 1 n° 29, IB 1 n° 38 respectivamente. Em dois dos casos o apóstolo à direita de Cristo é São Pedro.

³⁴¹ Tenha-se em conta que essa proposta de classificação é publicada dez anos antes da publicação do tomo II do *Corpus* dos esmaltes onde se divulga grande número de peças até aí inéditas.

placa esmaltada, pudemos encontrar algumas afinidades gritantes entre o cofre da Sé de Viseu e uma caixa de santos óleos que ainda se conserva no tesouro de uma igreja da paróquia de Saint-Viance, no departamento de Corrèze³⁴². Trata-se de uma peça invulgar pela sua função (conhecem-se pouco mais de uma dúzia de caixas de santos óleos esmaltadas), pelo seu estado de conservação e pela qualidade de execução.

A aproximação entre esta caixa dos santos óleos e o cibório de Mestre Alpais foi desde muito cedo notada por Ernest Rupin³⁴³, que chamou a atenção para *um certo ar de família* registado entre as duas peças do ponto de vista do programa iconográfico, mas também do estilo e do modo de execução das figuras (representadas a três quartos, emergindo de nuvens), a gama rica de cores de esmalte, o desenho das figuras em reserva, o desenho do drapejado dos panejamentos e as pequenas cabeças aplicadas, de fisionomia muito próxima, do tipo designado por classicizante, eventualmente produzidas num mesmo molde, de onde o autor presume a contemporaneidade da sua produção e a possibilidade de proveniência de um mesmo atelier. Em 1995 Elizabeth Taburet-Delahaye volta a referir-se a estas semelhanças, reforçando a proposta de Rupin³⁴⁴.

Como a Rupin, parece-nos interessante assinalar as analogias entre estas peças, sem que lhes pretendamos dar outro alcance que o dessa chamada de atenção e do estabelecimento de relações de comparação entre peças permitindo deduzir uma proximidade geográfica e cronológica na sua produção.

O cofre de Viseu apresenta paralelo com a caixa dos óleos de Saint-Viance nos seguintes aspectos: gama de cores e tons do esmalte, utilização da faixa horizontal azul interrompida por losangos em reserva, utilização dessas reservas puncionadas em círculo noutros pontos da composição, separação de zonas por bandas em zig-zag, representação dos anjos a três quartos ou a meio corpo, desenho (cinzelado) das mãos e do drapejado dos panejamentos. A mais destacada semelhança reside, porém, em três das cabeças aplicadas em ambas as peças: as dos dois apóstolos sentados que ladeiam a cena do calvário no cofre de Viseu são muito semelhantes às de dois dos apóstolos representados no corpo da caixa de Saint-Viance (embora invertidas) e as de um dos

³⁴² Catalogação e imagens disponíveis em <http://www.culture.gouv.fr/emolimo/>

³⁴³ RUPIN, Ernest - *Coffret en cuivre doré et émaillé. XIIIe siècle. Eglise de Saint-Viance (Corrèze)*. Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze (Brive), 1881. pp. 27-34, acedido em Gállica. Bibliothèque numérique

³⁴⁴ TABURET-DELAHAYE, Elisabeth et BOEHM, Barbara Drake TABURET-DELAHAYE, Elisabeth et BOEHM, Barbara Drake, ed.- *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age* [Cat. de exposition]. p. 254, cat. n° 72

anjos representados no registo superior do cofre de Viseu, que se repete na figura da Virgem junto ao calvário e, por sua vez, é muito semelhante á de um dos anjos representados na tampa da caixa de Saint- Viance.

Em síntese, entre o cofre de Viseu e o cibório de Alpais as diferenças são mais que as semelhanças, mas têm em comum a gama de cores do esmalte (embora com distinta distribuição), o desenho dos panejamentos de algumas das figuras e a repetição de, pelo menos, as mesmas três cabeças que registámos na caixa dos santos óleos.

No panorama de enorme diversidade e complexidade de relações a que já nos referimos, não pretendemos com isto fazer qualquer atribuição de atelier para o cofre de Viseu, mas tão somente estabelecer uma associação que nos permite situar a peça na esfera das produções limusinas, datadas pela bibliografia actual de c. de 1200.

Arqueta 2

O programa iconográfico deste cofre, aparentemente comum a tantos outros, apresenta particularidades cujo sentido nos escapa. Verificamos, como já outros autores o fizeram, a singularidade do *títulus* incluindo a palavra *FILVS*, para o qual não conhecemos paralelo.

Observamos também, ainda na senda de outros autores, que a distribuição das figuras que ladeiam os painéis centrais de ambos os registos encerra algum significado que não logamos decifrar. À direita da Crucifixão duas figuras masculinas jovens e imberbes, segurando livros, que presumimos serem apóstolos, à esquerda duas figuras nimbadadas mas também coroadas, com barba, igualmente segurando livros (v. Fig. 4 no volume Anexo/ Catálogo). No registo superior, à direita do Pantocrator a figura remanescente é calva e barbada, à esquerda alinham duas figuras jovens e imberbes, invertendo portanto a ordem do registo inferior na distribuição etária.

Não encontramos esta planificação iconográfica repetida em nenhum dos outros cofres que conhecemos. A presença das duas enigmáticas figuras coroadas³⁴⁵ recorda-nos uma peça de um diferente universo de produção e de anterior cronologia, o altar portátil do tesouro dos Guelfos³⁴⁶, em cujo tampo se representam os apóstolos e nos

³⁴⁵ Conhecemos duas únicas peças, uma placa remanescente de um cofre, onde encontramos uma figura coroada e nimbadada a segurar um livro representada com mais três figuras de apóstolos ladeando uma Crucifixão. Pertence ao Museu Ermitage, inv. Φ 2956. Cat. I B 1, n° 50. Conf. GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* CD Rom; e um cofre com também apenas uma figura coroada segurando um livro entre três outras com as mãos direitas expostas em atitude de oratória e as esquerdas veladas, pertencente à Real Colegiada de San Isidoro. Conf. *De Limoges a Silos. [Cat. Exp.]* - p. 181

³⁴⁶ Da autoria de Eilibertus de Colónia e datável de cerca de 1150, hoje no Kunstgewerb Museum, Berlim.

flancos os reis David e Salomão, coroados, entre os profetas. A peça foi classificada e estudada por Marie-Madeleine Gauthier, que salienta precisamente a associação dos dois reis bíblicos com os profetas, como símbolo da unificação da vida espiritual com a vida secular na sociedade³⁴⁷ além da representação da genealogia espiritual de Cristo. Uma outra peça de produção italiana, datável do último quartel do século XII - o altar portátil de Agrigento - contempla, num mesmo plano, Cristo em Majestade, a Virgem e São João, São Pedro e São Paulo, os quatro Evangelistas e, no topo oposto a Cristo, os dois reis bíblicos em diálogo³⁴⁸.

Salvaguardando todas as diferenças evidentes, quer de contexto histórico e artístico, quer de programa iconográfico específico das peças em questão, importa-nos assinalar a possibilidade da presença dos dois personagens bíblicos no universo de referências iconográficas destes artistas, herdeiros da escola de esmaltadores em que se filia Eilibertus de Colónia e deste afastados no tempo, bem como do autor do altar de Agrigento, talvez não mais que cinquenta anos.

As duas *teorias* de anjos representadas na parte posterior, em atitude de diálogo entre si, têm, além dos paralelos que acima assinalámos, um outro bem curioso numa peça adquirida pelo Museu do Louvre c. de 1972³⁴⁹ que conta com a rara iconografia do massacre dos inocentes e apresentação no templo na face anterior e, nos topos e face posterior, figuras de anjos inscritos em círculo representados a três quartos, inscritos em círculos e gesticulando em atitudes diversas, uns segurando livros, outros apontando, criando uma atmosfera muito próxima da do grupo de anjos do cofre de Viseu. Bem diferentes entre si nas suas particularidades de execução, fazem eco claro de uma iconografia comum de sentido até aqui não decifrado, quer no cofre do Louvre em relação com a representação do massacre dos inocentes, quer no de Viseu com o Calvário entre apóstolos e dois reis.

Um detalhe que, numa iconografia tão cuidada, nos parece estranho resultar do acaso, é o facto de as cabeças aplicadas mais pequenas, das figuras alegóricas e dos anjos em torno do Pantocrator estarem todas viradas três quartos à esquerda, o que significa que três delas não dirigem o olhar para Cristo.

³⁴⁷ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 143

³⁴⁸ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 78

³⁴⁹ GABORIT, Danielle - *Deux émaux limousins*. Paris: Revue du Louvre et des musées de France, 1972. Este cofre tem um percurso incerto, sendo tradicionalmente designado como cofre de Saint Antonin e tido como proveniente da abadia dessa invocação em Rodez, considerando a autora, por razões históricas e com base na documentação disponível, que não deverá ser essa a sua proveniência, tratando-se antes originalmente de um cofre para relíquias dos Santos Inocentes

Do ponto de vista técnico e estilístico, a peça levanta também algumas questões que merecem atenção. Como referimos, é menos comum o recurso ao reticulado fino ortogonal e oblíquo, produzido pela esmaltagem dos sulcos paralelos e douramento do espaço entre eles. Conhecemos algumas peças em que é utilizado das quais talvez as mais aproximadas sejam um cofre sinalizado no mercado de antiguidades em 2009 no Reino Unido³⁵⁰ cuja zona frontal é inteiramente ocupada por figuras de anjos e a zona posterior totalmente decorada com padrão reticulado oblíquo aproximado do da arca de Viseu (com diferenças nas cores utilizadas e na distribuição), bem como um outro pertencente ao Museu Arqueológico de Madrid ³⁵¹, curiosamente também com toda a zona frontal ocupada por seis anjos inseridos em círculos e com a zona posterior inteiramente preenchida por padrão semelhante ao assinalado para os dois anteriores (mais uma vez com diferença nas cores e distribuição), e por último, um cofre hoje no Walters Art Museum ³⁵², com a figuração na zona posterior, de cinco anjos dourados em reserva, inseridos em círculos rodeados pelo mencionado reticulado, alternando o padrão oblíquo com o ortogonal.

Este reticulado no cofre de Viseu é produzido com esmalte de cor azul num tom profundo e único; todavia é visível na orla dos sulcos um reflexo de uma outra matéria vermelha que aliás encontramos mais visível noutras zonas da peça onde a camada vítrea é já ausente, designadamente na zona da porta.

Nos exemplos enumerados, como no cofre de Viseu, há um aparente desfasamento técnico e sobretudo estilístico entre os recursos usados nas zonas anterior e posterior, resultando nalguma incoerência que não pode deixar de causar estranheza. Em todas essas peças não se regista qualquer eco, na zona frontal, do padrão reticulado usado na zona posterior, como se se tratasse de peças distintas quando vistas de um lado ou do outro.

As figuras aplicadas apresentam um acabamento a cinzel cuidado e aparentemente de mão diferente da que produz, quer as figuras dos topos, quer as figuras de anjos no reverso. Os motivos decorativos usados nas faixas do manto de Cristo em majestade (v. Fig. 5 no Anexo/ Catálogo) são muito aproximados dos que encontramos na mesma figura no cofre com o nº de catálogo 1. As figuras (corpos) de

³⁵⁰ Cat ID, nº 4, conf. GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215*

³⁵¹ inv. 52153, Cat ID, nº 5, conf. GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215*

³⁵² inv. 44.2, Cat I E 4, nº 1, conf. GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215*

Cristo crucificado aplicadas nos dois cofres aparentam ser proveniente de uma mesma matriz ou ao menos de duas muito semelhantes. Também a cabeça do apóstolo calvo e barbado e as das duas figuras jovens do registo superior à esquerda de Cristo são muito semelhantes a duas das cabeças que assinalámos no outro cofre de Viseu, com paralelo na caixa dos Santos óleos de Saint-Viance.

A estrutura construtiva deste cofre suscita também uma dúvida que cremos poder ser em parte esclarecida pela observação do fundo exterior. A visão geral desta parte da caixa faz acreditar numa intervenção de adaptação ou remodelação da estrutura de madeira, que só uma análise de outra natureza pode confirmar. O fundo exterior apresenta, no topo oposto ao da ferragem, um elemento de madeira encaixado, incompleto (parcialmente destruído) nas extremidades, sem dúvida um travessão com dois pés, semelhante aos que observamos no cofre nº 1, mas de onde as saliências paralelepípedicas que formam os pés propriamente, ditos foram descuidadamente serradas à face. Não é possível confirmar a existência de elemento semelhante no topo simétrico por este se encontrar coberto pela ferragem a que se fixa a charneira.

A ausência de pés, numa peça desta tipologia, é na verdade inusitada. Não conhecemos nenhuma outra peça em estado íntegro que os não tenha. Além disso a colocação das charneiras da porta na zona inferior, ou seja directamente na zona sobre a qual a peça hoje assenta, inviabiliza por razões óbvias o seu normal funcionamento, pelo que dificilmente faria parte do projecto original.

Supomos que, ou pelo facto de se encontrarem em mau estado ou qualquer outra razão, os pés desta peça terão sido eliminados nalgum momento. O processo deverá ter implicado a ablação não só dos elementos em madeira a que nos referimos, mas também dos prolongamentos das placas metálicas que correspondem à zona dos pés, destinadas a cobrir a madeira. Esse corte, a ter acontecido como julgamos, não deixou vestígios visíveis à vista desarmada, o que facilmente se compreende pelo facto de não serem esmaltados e, à semelhança da maioria dos cofres que conhecemos, o seu desenho decorativo ser absolutamente independente do do resto da placa. O facto de esta estrutura de madeira ter sido alterada não faz com que obrigatoriamente seja a estrutura original, sendo de salientar que, embora conserve vestígios de uma coloração ou massa de revestimento branca, não apresenta à vista desarmada qualquer vestígio do revestimento vermelho característico deste tipo de peças. Aqui deixamos em aberto mais uma questão que aqui deixamos em aberto que análises de outra natureza por certo esclarecerão.

São relativamente comuns os casos de igrejas na posse de dois cofres³⁵³, mas em todos os casos que conhecemos as duas peças apresentam afinidades estreitas entre si, podendo facilmente ser entendidas como par, isto é como peças adquiridas para uma mesma função, num mesmo momento e, em princípio, provenientes de uma mesma oficina.

No sínodo de Worcester de 1230 Guillaume (ou Willielmi) de Bleys, bispo de Worcester, faz constar entre as determinações sobre os recipientes e ornamentos que devem ser empregues ao serviço das igrejas paróquias, que os contentores para as hóstias sagradas devem ser cibórios ou de prata, ou de marfim ou *d'ouvre de Limoges*. Embora relativamente raros, subsistem ainda alguns desses reservatórios eucarísticos e tabernáculos; todavia distinguem-se dos cofres como os da Sé de Viseu pelo facto de não terem alma de madeira, isto é serem integralmente construídos em placas de metal esmaltadas, sendo metálica a zona interior de contacto com as partículas sagradas. Exclui-se portanto, em nosso entender, a possibilidade de ter sido nalgum momento essa a função dos dois cofres da Sé de Viseu.

Placa de encadernação

As placas de encadernação são uma das tipologias de peça em esmalte *champlevé* de que subsiste grande número de exemplares (no tomo II do *Corpus* dos esmaltes são inventariadas mais de 170 placas; no tomo I haviam já sido sinalizadas cerca de 30). Subsistem e são conhecidos dezasseis exemplares completos, isto é, o par de placas necessário para revestir capa e contracapa³⁵⁴ de um livro, o que nos permite conhecer a estrutura que teriam habitualmente. Seriam aplicadas sobre pranchas de madeira espessas, escavadas no centro para aplicação da placa central em depressão. Essa placa era emoldurada por um perfil intermédio, formado por quatro placas estampadas douradas, de extremidades biseladas, que vencia a diferença de nível formada pela zona escavada. Uma última moldura era formada por quatro tiras de cobre esmaltadas.

As dimensões da parte central destas capas (a que corresponde a peça do Museu Nacional de Arqueologia catálogo nº 3) parecem divergir pouco, rondando em todos os casos que conhecemos entre os 20 e os 26 cm de altura e os 8 a 13 de lado.

³⁵³ Podemos aqui citar a título de exemplo a catedral de Agrigento a que já aludimos; a catedral de Santa Maria e São João Baptista em Kamién Pomorski (Polónia), ou a abadia dos cônegos regulares de Klosterneuburg (Austria).

³⁵⁴ Usamos o termo contra-capas aqui no sentido de parte de trás do livro e não de interior da capa.

O programa iconográfico de todos os exemplares completos sinalizados no tomo II do *Corpus* dos esmaltes é, sempre e sem excepção, o mesmo: Crucifixão com a Virgem e São João numa das placas; Cristo em Majestade rodeado pelo Tetramorfo, na outra.

Julga-se que a representação da Crucifixão ocuparia, por norma, a capa e a da Parúsia a contracapa³⁵⁵, embora na verdade todos os livros onde hoje se encontram aplicadas estas encadernações não devam ter sido o seu destinatário original, tratando-se em todos os casos de adaptações, pelo que não é absolutamente certo que fosse essa a regra.

Mas o maior número de placas subsistente é isolada, com incontornável preponderância das representações da Crucifixão (Gaborit-Chopin assinala, em 2010, 122 placas com essa iconografia para apenas 39 com Cristo em Majestade, mas o número destas era já de 46 aquando da publicação do Tomo II do *corpus*), desproporção difícil de explicar, mesmo se aceitarmos a hipótese colocada pela autora de que, por razões económicas talvez mais frequentemente se adquirisse apenas uma das capas e que, nesse caso, a opção óbvia seria pela cena de Crucifixão³⁵⁶.

A representação recorrente do Tetramorfo através do anjo e dos corpos alados de animais fantásticos com as asas projectadas e alongadas, com evidente aproximação ao bestiário da iluminura da época, e o próprio vocabulário de representação de Cristo em Majestade, sedente em trono cósmico, com os pés apoiados num pequeno banco ou tamborete (cujo significado desconhecemos) e inserido em mandorla, apresenta uma tal recorrência e afinidades tão estreitas no esquema gráfico utilizado que sugere a existência e um modelo único, instituído eventualmente em diferente suporte, amplamente difundido. Nas quarenta e seis placas com representação da Parúsia que pudemos observar no tomo II do *corpus* dos esmaltes todas apresentam rigorosamente o mesmo programa a que acima aludimos, questão que todavia não pudemos ver aprofundada na bibliografia sobre o assunto a que acedemos³⁵⁷.

³⁵⁵ GAUTHIER, Marie-Madeleine - A Limoges Champlevé Book-Cover in the Gambier-Parry Collection. *The Burlington Magazine*. Vol. 109: No. 768, The Gambier-Parry Bequest to The University of London (Mar., 1967) (1967) p. 151-157, Citado por GABORIT-CHOPIN, Danielle.- Reliures, plats et plaques de reliure. In - *Corpus des émaux méridionaux*. [Paris]: Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques : Éd. du Louvre, 2011a. Vol. Tome II, p. 207

³⁵⁶ GABORIT-CHOPIN, Danielle - *Les reliures limousines vers 1200: originaux et copies*. [Paris]: Picard, 2009-2010. p. 89

³⁵⁷ A relação entre a iluminura e o esmalte vai sendo pontualmente estudada inclusive até já, de modo breve, por uma autora portuguesa (MIRANDA, Maria Adelaide.- Imagens do sagrado na Iluminura e ourivesaria românicas em Portugal. In Fundação Calouste Gulbenkian,ed. - *El arte románico en Galicia y Portugal/ A arte românica em Portugal e Galiza*. [Lisboa]: F.C.G./ D.L., 2001. p. 185-213), mas a

Curiosamente, a peça que aqui analisamos apresenta o que podemos considerar uma particularidade, tendo em conta o universo comparativo relativamente amplo em que nos baseamos: nas encadernações completas, o Crucifixo é sempre representado coroado, e Cristo em Majestade sem coroa - a placa que aqui analisamos é a única, de todos os exemplares a que nos vimos referindo, em que o Cristo em Majestade é representado coroado. Uma capa, hoje no Metropolitan Museum, proveniente da colecção Pierpont Morgan, com datação atribuída de 1185-1210 é a única representação que conhecemos com a mesma particularidade³⁵⁸.

A placa cat. n.º 3 distingue-se ainda do conjunto analisado (e também aqui se assemelha à placa do Metropolitan Museum) pela volumetria, mais acentuada, do relevo das cabeças e da figura de Cristo aplicadas.

Salvaguardando a excepção a que aludimos, é exclusivamente nas características estilísticas e técnicas que reside a enorme diversidade que distingue os numerosos exemplares conhecidos. Supõe-se que estas placas de encadernação tenham sido produzidas em múltiplas oficinas em Limoges, pelo menos entre o último decénio do século XII e os primeiros dois do século XIII³⁵⁹, mas ao contrário de peças de outras tipologias, para as capas de encadernação não há peças de referência, datadas ou datáveis por documentação, que auxiliem a construção de uma grelha de classificação. Na documentação medieval conhecem-se apenas duas referências a peças deste tipo³⁶⁰, não obstante ser a uma delas a mais antiga menção conhecida à *Opus lemovicense*. A omissão confirma-se na documentação portuguesa que consultámos³⁶¹.

Até aqui conheciam-se apenas duas peças deste tipo provenientes de contexto arqueológico: uma Crucifixão em Barcelona³⁶² e outra em Lewes (encontrada num cemitério, no Reino Unido)³⁶³, esta última já desprovida de todo o esmalte. Em nenhum dos casos os contextos arqueológicos contribuem para a afinação de datação. De algumas peças conservadas em instituições religiosas não subsiste informação que permita

comparação sistemática dos objectos de produção seriada com possíveis fontes iconográficas não foi, que saibamos, ainda feita.

³⁵⁸ Capa de encadernação de livro, ca. 1185–1210; Limoges; cobre dourado e esmalte champlevé; 27,5 x 14,2; Doação Pierpont Morgan 1917; Ac. n.º (17.190.75) Metropolitan Museum of Art

³⁵⁹ Segundo as balizas propostas no tomo II do *corpus* dos esmaltes.

³⁶⁰ GABORIT-CHOPIN, Danielle - *Les reliures limousines vers 1200: originaux et copies*, p. 89

³⁶¹ A nossa pesquisa documental incidiu pouco nos inventários de livrarias de instituições religiosas, onde é possível venham a encontrar-se alusões a estas capas

³⁶² Museo Nacional d'Art de Catalunya, inv. N.º 65558. GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* p. CD Rom, VB, n.º 4

³⁶³ Barbican House Museum GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* p. CD-Rom, VC n.º 23

conhecer a data de entrada e, por outro lado, as que permanecem associadas a manuscritos são, como se referiu, resultado de adaptações, pelo que delas não pode também inferir-se datas de produção. A datação genérica de c. de 1200 proposta por Gaborit-Chopin³⁶⁴ no texto que temos vindo a seguir baseia-se portanto na comparação formal, estilística e técnica com peças de outras tipologias, designadamente cofres, com as quais as placas de encadernação partilham evidente parentesco e que oferecem melhores condições para datação.

A peça do Museu Nacional de Arqueologia constitui um exemplar do maior interesse para o estudo do esmalte, como o são em geral as peças deste tipo encontradas em contexto arqueológico, por questões de genuinidade e fiabilidade. São mais pertinentes porquanto se conhecem vários exemplares de placas falsas, produzidas provavelmente no século XIX, algumas integradas em colecções públicas e durante anos tomadas como genuínas, servindo inclusive como material de referenciação para outras peças³⁶⁵. Lamentavelmente, nada mais se sabe relativamente à placa portuguesa que o que nos é transmitido por Luís Chaves em 1915, ele próprio informado por interposta pessoa, três anos após o achado e no ano em que Leite de Vasconcelos a adquiria para o Museu, na sequência de uma proposta nesse sentido feita à instituição.

A igreja de São Sebastião do Freixo existia junto ao lugar dos Andrés na quinta de S. Sebastião do Freixo (no que é hoje o limite entre os concelhos da Batalha e de Leiria), na que fora área de implantação da cidade romana de Collippo e mais tarde seria São Sebastião de Palácio Randulfo. Num documento datado de 1211, é mencionado um templo denominado Sancti Sebastiani de palácio de randulfo³⁶⁶, um dos dezanove templos e ermidas do termo de Leiria³⁶⁷. A área correspondente ao adro dessa ermida, já destruída e ocupada por casas da quinta, foi escavada por João Pedro Bernardes que aí encontrou “vestígios de sepulturas e materiais escassos em contextos muito revolidos”³⁶⁸ em resultado de obras e remoção de terras no local, sendo portanto pouco concludentes para o enquadramento da nossa peça. Em todo o caso, a tomar como certa

³⁶⁴ GABORIT-CHOPIN, Danielle - *Les reliures limousines vers 1200: originaux et copies*,

³⁶⁵ É o caso de uma placa do Metropolitan Museum of Art integrada na doação Pierpont Morgan (nº 17-190-774) estudada por F. Stohlman pelo facto de apresentar uma marca no reverso, tendo vindo a provar-se por análise química do vidro que se tratava de uma peça falsa

³⁶⁶ IAN/TT, gav. VIII, m. 6, doc. nº 10 cit.GOMES, Saúl António - Organização Paroquial e Jurisdição Eclesiástica no Priorado de Leiria nos Séculos XII a XV *Lusitânia Sacra*. IV, 2ª série (1992) p. 182,183

³⁶⁷ Ver também: BERNARDES, João Pedro - *Entre romanos e medievos o problema do povoamento da região de Leiria durante a Alta Idade Média*. 2005. e BERNARDES, João Pedro.- Collippo: . In Nogales Basarrate,ed. - *Stvdia Lusitana. Cidade e Foro na Lusitania Romana*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, 2010. Vol. 4, p. 110

³⁶⁸ Agradecemos ao Professor João Pedro Bernardes as informações fornecidas sobre esta escavação.

a proveniência informada ao Museu de Arqueologia e a Luís Chaves aquando da aquisição da peça, essa área geográfica e a cronologia de implantação de uma ermida no local (no final do século XII, já existente sem dúvida em 1211) acolhe bem a peça que aqui analisamos, lamentavelmente a ausência de informação sobre o nível de recolha e os dados inconclusivos das escavações feitas posteriormente, devido à destruição do local, impede o estabelecimento de balizas mais precisas de datação da peça.

Cruz processional

Um número impressionante de mil e cem cruzes e fragmentos de cruzes dos séculos XII a XIV com esmalte, foi sinalizado no levantamento destinado ao *corpus* dos esmaltes meridionais; mais de duzentas e sessenta datáveis entre 1190 e 1215 e por isso catalogadas com o fim de virem a ser incluídas no segundo tomo do *corpus*. Embora a publicação desse capítulo tenha acabado por não se concretizar nesse volume, Genevieve François havia publicado em 1993 um repertório tipológico que estabelecia categorias estruturais e decorativas dentro desse universo então já identificado³⁶⁹ e que de algum modo vinha completar e actualizar as propostas de classificação de Paul Thoby de 40 anos atrás³⁷⁰, agora com base num universo mais amplo de exemplares.

Esse recenseamento inclui peças de praticamente toda a Europa, em colecções públicas e privadas, mas é evidente a preponderância em número das peças no território francês, o que não traduz necessariamente uma realidade numericamente superior a outros lugares, podendo eventualmente resultar de maior sistematicidade no inquérito. A título de exemplo, uma breve incursão nos pequenos museus diocesanos nas regiões da Cantábria e Galiza, em Espanha, deu-nos a percepção de que subsistiam dezenas de exemplares de cruzes e partes de cruzes perfeitamente enquadráveis nos parâmetros do levantamento, que no entanto permanecem inéditas³⁷¹. A isto soma-se, claro, o caso português, nunca equacionado para esse efeito.

Das mais de duzentas e sessenta cruzes sinalizadas no levantamento a que aludimos, apenas vinte e uma se conservam em tesouros de igrejas. No caso português, embora a cruz hoje integrada no tesouro da Sé de Braga não beneficie de qualquer registo de entrada ou referência na documentação da instituição, é num tesouro

³⁶⁹ FRANÇOIS, Geneviève - Répertoire typologique des croix de l'Oeuvre de Limoges, 1195-1215. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*. T. 121 (1993) (1993) p. 85-120

³⁷⁰ THOBY, Paul - *Les croix limousines de la fin du XII siècle au début du XIII siècle*,

³⁷¹ Só no Museu diocesano de Santillana del Mar, localizámos, além de um belíssimo retábulo em placas de esmalte pintado com cenas da Pequena Paixão de Durer, quatro cruzes e dois Crucifixos avulsos, datáveis do século XIII, decorados com esmalte e integráveis nas tipologias estabelecidas no repertório de cruzes destinado ao *corpus* dos esmaltes II.

catedralício que subsiste, ainda que a sua presença aí possa resultar da integração do património oriundo de algum templo menor da diocese, em data indeterminada.

Num acervo documental da maior importância, recentemente estudado³⁷² vamos encontrar uma alusão bem curiosa a esta peça. Trata-se do registo realizado ao longo de anos pelo colecionador Comandante Ernesto Vilhena, do património existente nas igrejas de província, em parte também na perspectiva da sua aquisição, que em múltiplos casos veio a concretizar-se. Em visita à Sé de Braga regista *Vejo aqui, também, pela primeira vez, uma cruz processional byzantina, grande, com esmaltes, pedras engastadas e anjos nas extremidades. É diferente de todas as que conheço, muito decorativa. Diz o guarda que foi encontrada dispersa em quatro ou cinco bocados, no fundo de uma gaveta*. Trata-se certamente da cruz que aqui analisaremos e regista-se assim a sua remontagem, provavelmente já no século XX.

Permaneceram também ligadas a igrejas até época relativamente recente uma cruz de Covadoue e os crucifixos de Numão e da Sociedade Martins Sarmento.

Em Portugal, a cruz existente na Sé de Braga é a única cruz do século XIII com esmaltes (conservada relativamente íntegra) que conhecemos. Todavia são em grande número e numa distribuição geográfica muito ampla, as cruzeiras que podemos tomar como seus paralelos, seguindo um mesmo modelo com braços em T, alma de madeira revestida com lâminas cinzeladas e repuxadas com punção, cabochões, lâminas e figuras esmaltadas aplicadas. Várias delas com grandes afinidades mesmo no que se refere ao desenho dos elementos decorativos (tipo de punções, placas esmaltadas losangulares com estrela de oito pontas em reserva) e características do crucifixo e outras figuras aplicadas. Stohlman agrupou um conjunto de peças sob a designação de *star group*, grupo das estrelas, baseado na ocorrência de um ornamento em forma de estrela de oito pontas, cinzelado na placa de metal de fundo, sobre a qual eram aplicadas placas esmaltadas com figuras. Essas figuras são produzidas em esmalte champlévé, mas são figuras bidimensionais e não em meio relevo como as que vemos aplicadas na cruz de Braga, sendo que nalgumas cruzeiras, designadamente na de Neufchâtel-en-Bray coexistem os dois tipos de figuras com evidente assimetria na qualidade de execução.

³⁷² CARVALHO, Maria João Crespo Pimentel Vilhena de - *As esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena a constituição de uma colecção nacional*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas 2014. p. 479, Vol. 2.Documento policopiado.

Agradecemos à Doutora Maria João Vilhena de Carvalho ter-nos possibilitado o acesso ao texto da sua tese antes de o mesmo ser disponibilizado em linha.

O método de agrupamento estilístico aí proposto é muito restrito, num esforço de ordem e classificação de uma enorme massa de objectos com infindáveis variantes com que se confronta quem se propõe classifica-los, como acima referimos.

Embora na cruz de Braga coexistam também os dois tipos de figuras aplicadas, as figuras bidimensionais não são semelhantes às do grupo isolado por Stohlman, devendo portanto esta cruz situar-se no que o autor designa por grupos na periferia do “grupo das estrelas”, mas não enquadráveis neste³⁷³.

Esse grupo identificado por Stohlman baseava a sua datação em duas peças que, à época da publicação do artigo se considerava como referência cronológica, os relicários (um completo e outro apenas uma placa) de São Francisco recebendo os estigmas, um proveniente de Palma de Maiorca outro de Rodez (Sul de França)³⁷⁴. Eram, em 1995, ainda considerados como obras não posteriores a 1228 considerando a data de canonização de São Francisco e a especificidade que rodeia as relíquias deste Santo. Investigação mais recente evidencia a improbabilidade de data tão recuada tendo em conta que uma primeira igreja dos franciscanos em Maiorca, provisória, seria consagrada apenas em 1244³⁷⁵.

Este dado poderia parecer pouco relevante no estudo da cruz de Braga, não fora o facto de W. Hildburgh haver proposto precisamente a a datação da segunda metade avançada do século XIII para estes dois relicários e uma origem silense para o seu fabrico, presumivelmente destinado à venda a forasteiros, mas, sobretudo à difusão noutras casas da Ordem Franciscana, que no final do século XIII teve em Burgos uma comunidade muito activa³⁷⁶.

Hildburgh considera que os esmaltes deste tipo conservados em Espanha devem ser produções de ateliers situados na Península e não produções limusinas como até aí se afirmara (e se continuou afirmando, não obstante a opinião avisada desse autor) e, por outro lado, que os ateliers na proximidade de Silos deverão ter sido muito afectados pela difusão massiva das produções limusinas, acabando por entrar em decadência, mas registando ainda experiências de produção em pontos geográficos diversos e até muito tarde, mesmo ao longo do século XIV, quando já a produção de esmalte translúcido superava em popularidade o esmalte champlévé limusino. No entender de Hildburgh,

³⁷³ STOHLMAN, W. Frederick - *The Star Group of Champlévé Enamels and Its Connections*, p. 330

³⁷⁴ No Museu do Louvre Inv. 4083 e no Museu de Cluny Inv. OA 84 respectivamente.

³⁷⁵ V. YARZA LUACES, Joaquín.- Relicario de San Francisco de Asís. In - [Cat. Exp.]. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones El Viso, 2001b. p. 334-336

³⁷⁶ HILDBURGH, W. L. - *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlévé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries*, p. 127

são essas produções menos qualificadas, contemporâneas e muito posteriores ao apogeu dos ateliers de Silos, que têm induzido em erro os investigadores, sugerindo que toda a produção peninsular é de má qualidade e por princípio posterior e imitativa da produção limusina.

As cruzes do tipo da de Braga, correspondem pois a uma produção de carácter seriado que logrou obter peças aparatosas e certamente impactantes, com as suas superfícies douradas, e a conjugação das cores vibrantes do esmalte e dos cabochões, todavia com recurso a meios técnicos menos exigentes no trabalho do metal. O modelo parece ter conhecido ampla difusão considerando o número de exemplares que chegaram aos nossos dias. Os autores que mais recentemente se têm debruçado sobre esta tipologia específica de peças tendem a classificá-las como de produção hispano-limusina³⁷⁷. Apesar das premissas dessa atribuição não serem expressas, infere-se que persistem as dúvidas surgidas na sequência das acepções de Hildburgh e mantidas na classificação de Stohlman.

Embora a cruz de Braga se encontre um tanto desfigurada, pelas perdas e adaptações - como aliás se encontram as de Mondoñedo e Leon - a comparação dos vários exemplares possibilita uma melhor compreensão dos diferentes elementos que cada uma conserva e dá-nos uma ideia de qual seria a aparência destas peças quando íntegras.

Na exposição *De Limoges a Silos* foram exibidas duas cruzes deste tipo pertencentes ao Museo de León³⁷⁸, conservando ambas os respectivos Crucifixos, mas das quais são já ausentes a totalidade dos cabochões. Uma delas³⁷⁹, conserva no verso uma placa com uma figura alada e nimhada, com as asas projectadas para cima e unidas nas extremidades, muito semelhante à figura da cruz da Sé de Braga. A ausência de quaisquer outras figuras no verso das cruzes a cujas imagens temos acesso, não nos permite identificar se se tratará do anjo evocativo do evangelista São Mateus. A mesma cruz de León conserva também as placas douradas do verso repuxadas com punção em forma de flor e vestígios de ter tido placas losangulares aplicadas, por certo esmaltadas

³⁷⁷ BOTO VARELA, Gerardo.- Cruz processional nº 43; cruz processional nº 44 In - *De Limoges a Silos*. [Cat. Exp. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio de Santo Domingo de Silos]. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones El Viso 2001. p. 165-168; LARRIBA LEIRA, Mariel.- O tesouro da catedral mindoniense. In - *Rudesindus. A terra e o templo* [Catálogo da exposição na Catedral de Mondoñedo, 8-5 a 29-6-2007]. Mondoñedo (Lugo): [Santiago de Compostela] S.A. de Xestión do Plan Xacobeo [2007], 2007. p. 206-227

³⁷⁸ *De Limoges a Silos*. [Cat. Exp.] - p. 165-168, catálogos nº 43 e 44

³⁷⁹ *De Limoges a Silos*. [Cat. Exp.] - p. 165, Inv. nº 27, nº de cat. 43

como as da cruz de Braga e como as ainda existentes na outra cruz do mesmo museu³⁸⁰. A primeira das cruzes de Leon conserva uma figura aplicada, sob o crucifixo, a três quartos, segurando um livro e sem nimbo; a segunda duas figuras, uma das quais nimbada, não identificáveis. Neste último exemplar, o esmalte é fruste e apenas azul e branco. Ambas conservam nó esférico achatado e canhão de encaixe aparentemente originais.

O autor da catalogação das duas peças aponta ainda uma cruz homóloga no Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Uma outra cruz, conservada no Palácio Episcopal de Mondoñedo e apresentada numa exposição dedicada à catedral da cidade³⁸¹ (apesar de em deplorável estado de conservação) deixa ainda ver grandes afinidades com as duas peças de León e a peça de Braga. Quer na estrutura (diferindo apenas no facto de ter o cruzeiro circular), na tipologia do Crucifixo, nas técnicas de decoração da superfície dourada com aplicação de múltiplos cabochões, quer no verso com placas repuxadas com recurso a punções e aplicações losangulares esmaltadas.

Duas cruzes deste tipo existem no Museo Diocesano de Santillana del Mar, conservando uma delas dois elementos quadrilobulares, um com a representação de um anjo próxima da que referenciamos para duas das peças anteriores e outro com um animal alado (touro ou leão), sugerindo efectivamente que o modelo poderia contemplar a presença dos quatro evangelistas. A hipótese é corroborada por várias outras peças em paragens mais distantes, mas que apresentam incontornáveis afinidades formais, estilísticas e técnicas com as que temos vindo a analisar, designada mente uma cruz outrora pertencente à colecção Straus, em Colónia, sinalizada por Thoby³⁸².

De todos os exemplares aqui mencionados a que mais se aproxima da de Braga, que conserva todas as figuras na frente e no verso, losangos esmaltados com estrela em reserva, apresenta a figuração de anjo no verso na base e nas outras extremidades os símbolos dos restantes evangelistas. As lâminas aplicadas no verso desta cruz apresentam repuxado por punção muito semelhante ao da cruz de Braga.

Thoby sinaliza ainda mais duas peças directamente relacionáveis com a cruz de Braga em todos os aspectos que temos vindo a assinalar, uma em Neufchâtel-en-Bray

³⁸⁰ *De Limoges a Silos. [Cat. Exp.]* - p. 166, Inv. nº 30, nº de cat. 44

³⁸¹ *Rudesindus. A terra e o templo [Cat. exp. Catedral de Mondoñedo, 8-5 a 29-6-2007]*. - Mondoñedo (Lugo): [Santiago de Compostela] S.A. de Xestión do Plan Xacobeo 2007.

³⁸² THOBY, Paul - *Les croix limousines de la fin du XII siècle au début du XIII siècle*, p. XX (planche)

(Musée Mathon) e outra em Le Mans (Musée de Tessé)³⁸³ além de inúmeras outras distribuídas por coleções por toda a Europa, de Estocolmo a Varsóvia, com flagrantes afinidades com a peça aqui em estudo.

O conjunto formado por estas peças não corresponde contudo a uma unidade que possa ser tomada como produção de uma só oficina - nem mesmo com segurança de um só centro de fabrico - pois enquanto conjunto caracteriza-se por uma enorme diversidade de “mãos”, e de muito distintos graus de perícia técnica na execução quer das lâminas cinzeladas e repuxadas, quer na execução do próprio esmalte. Tal é evidente na comparação, por exemplo, da cruz do tesouro da Sé de Braga e sobretudo de uma das cruzes de León (a nº 30, cat. Nº 44 no catálogo *de Limoges a Silos*) com a cruz reproduzida e catalogada por Thoby do Museu Nacional de Varsóvia³⁸⁴ ou as cruzes Nävelsjö e Ükna do Statens Historiska Museum de Estocolmo³⁸⁵. Estas últimas semelhantes no modelo e em todo o programa iconográfico e decorativo, mas distinguindo-se das primeiras pela excelência do desenho e execução das figuras em esmalte, sendo possível que tenham funcionado como uma espécie de protótipo da produção seriada subsequente.

O conjunto corresponde pois a um modelo bem definido, com programa iconográfico e decorativo específico, subsidiário de exemplares mais eruditos e com o propósito de uma produção rápida e estandardizada, destinada a uma clientela que o número de peças subsistente sugere ter sido extraordinariamente numerosa.

Marie-Madeleine Gauthier, num artigo dedicado à cruz de Bonneval adquirida pelo Museu de Cluny e antes atribuída a atelier hispânico³⁸⁶, desenhou um quadro evolutivo de formas e elementos decorativos que aqui não podemos deixar de considerar, porque embora a peça aí em questão seja substancialmente diferente da que aqui analisamos, o seu estudo com frequência tangencia peças muito aproximadas e filia consistentemente várias das suas características. M.-M. Gauthier conhecia, já em 1978, oitocentas cruzes esmaltadas, datáveis entre 1130 a 1300, é esse conjunto que lhe proporciona um reconhecimento de formas e a construção de uma proposta de

³⁸³ THOBY, Paul - *Les croix limousines de la fin du XII siècle au début du XIII siècle*, p. XV e XII

³⁸⁴ THOBY, Paul - *Les croix limousines de la fin du XII siècle au début du XIII siècle*, nº 11

³⁸⁵ Inv. nº 10603. Os crucifixos destas duas cruzes apresentam a singularidade de estarem vestidos com um manto ou túnica cingida que cobre todo o corpo. Esta relação entre possível protótipo e produção seriada é sugerida por Ekaterina Nekrassova, cf.: NOTIN, Veronique; RAPPÉ, Tammara et KRIJANOVSKAĬA, Marta - *Emaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Petersbourg* Limoges: Musée municipal de l'Evêché, 2004. p. 70

³⁸⁶ GAUTHIER, Marie Madeleine - *La croix émaillée de Bonneval au Musée de Cluny*. Paris: Paris : Revue du Louvre et des musées de France, 1978.

cronologia para as mesmas, que não abandona a obra de Paul Thoby a que acima nos referimos como ponto de partida. No seu entender, o perfil geral das cruzes é a característica física imediatamente mais significativa na sua classificação.

Em traços, gerais a forma do cruzeiro terá evoluído de singelo entre 1130 e 1170, para circular, entre 1150 e 1220, acompanhou a forma da mandorla entre 1190 e 1135 e assumiria definitivamente a forma quadrada cerca de 1250. A forma dos braços e haste progridem de estreitos e rectilíneos com um ou dois ressaltos entre 1130-1180 para, por volta de 1190, alargarem e se encurvarem na extremidade formando a cruz potentada. No final do século XII, os remates rectos das extremidades tendem a rasgar-se em três lóbulos alinhados, mas o remate recto manter-se-á em uso durante toda a primeira metade do século³⁸⁷. É nesse tipo de braço que, em momento indeterminado, se começam a desenhar duas saliências na zona média (a cruz de Bonevalle, objecto do estudo de M.-M. Gauthier que vimos citando, será a mais antiga cruz em esmalte com esse recurso, que se conhece) a autora aproxima a génese dessa particularidade, tão marcante das cruzes limusinas do século XIII e visível em tantas cruzes em metal de época posterior nas nossas colecções, dos discos nas extremidades das cruzes italo-bizantinas desse mesmo período mas, sobretudo de uma cruz catalã do Museu Diocesano de Barcelona (designada de Riells del Fai)³⁸⁸, atribuível ao início do século XII, sem esmaltes, em que esses discos se libertam da extremidade e se aproximam do centro dos braços e haste. O mesmo perfil surge pouco depois, no terceiro quartel do século, na cruz esmaltada da Seo d'Urgel³⁸⁹ na qual se reúnem os medalhões com efígie de tradição italiana ou bizantina, num perfil aparentemente de origem catalã com o esmalte de tipo vermiculado - cujo monopólio de produção era, na opinião da autora, detido pela região da Aquitânia desde c. de 1200³⁹⁰.

Cerca de três décadas mais tarde generalizava-se esse perfil, alongando-se os medalhões para formar uma espécie de cartuxo que no verso da cruz recebe muitas vezes medalhão quadrilobado com figuração. A superfície da frente cobre-se então de vidros em cabochão irrompendo no padrão tracejado e as estrelas ou quadrifólios a cinzel.

³⁸⁷ GAUTHIER, Marie Madeleine - *La croix émaillée de Bonneval au Musée de Cluny*, p. 274

³⁸⁸ De que desconhecemos o número de inventário.

³⁸⁹ No Museu Diocesà de la Seo d'Urgel, Lleida, Inv. 1001

³⁹⁰ A questão da origem dos esmaltes de fundo vermiculado é ainda hoje objecto de debate. Em 2001 a cruz da Seo d'Urgell foi classificada como obra de atelier hispânico considerando a sua aproximação às obras de Silos e de Aralar: MATAS I BLANXART, María Teresa.- Cruz nº 83. In - *De Limoges a Silos. [Cat. Exp. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio de Santo Domingo de Silos]*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones El Viso, 2001. p. 292-293

Essa tipologia de decoração da superfície encontra também filiação em peças datáveis do segundo quartel do século XIII, atribuídas a oficinas de Limoges - como os relicários da estigmatização de São Francisco - embora a revisão recente de dados sobre o local da sua proveniência tenha feito atribuir uma datação sensivelmente mais tardia que a atribuída por M.-M. Gauthier ³⁹¹.

As figuras aplicadas que encontramos nestas cruzes têm também equivalente nas figuras de corpo esmaltado, representadas a três quartos ou meio-corpo, com as cabeças em vulto pleno e as cavidades oculares preenchidas com esmalte, por vezes designadas *de poupée* que encontramos em cofres atribuídos a produção limusina dos muitos que subsistem ainda na região dita *du Limousin* em tesouros de igrejas e pequenos museus, ou em circulação no mercado de antiguidades e ainda em colecções públicas na Europa e nos Estados Unidos. Essas peças diferem substancialmente entre si quanto à qualidade de execução, mas evidenciam uma fonte ou protótipo comum, na atitude das figuras, na selecção e distribuição das cores, na convenção de representação dos atributos das figuras ou no drapeado dos panejamentos³⁹². Em Portugal encontramos três destas figurinhas de aplicação esmaltadas (**Catálogo nº 21**), adaptadas a uma cruz singela e de fabrico pouco cuidado, certamente posterior, que pertenceram à colecção Barros e Sá integrada por legado no MNAA em 1981 - tal como a placa central de cruz (**Catálogo nº 4**). Poderão ter pertencido originalmente a uma cruz ou a um cofre e datam-se, por aproximação a outras peças semelhantes, dos meados ou segundo quartel do século XIII, embora em peças de produção seriada seja arriscado estabelecer limites cronológicos tão estreitos. Uma das tipologias de cofres de produção limusina, datável da segunda metade do século XIII, usou estas pequenas figuras alternadas com cabochões como decoração exclusiva das placas frontais.

Nestas pequenas figuras simplificam-se as formas lançadas em peças anteriores, de maior requinte e qualidade de execução (e nalguns casos também de maiores dimensões), nas quais o relevo se estende também ao desenho das mãos e dos atributos.

³⁹¹ Estes dois relicários, um proveniente de Palma de Maiorca outro de Rodez (Sul de França) encontram-se no Museu do Louvre Inv. 4083 e no Museu de Cluny Inv. OA 84 respectivamente. V. YARZA LUACES, Joaquín - *Relicario de San Francisco de Asís*, p. 334-336

³⁹² Registamos a título de exemplo: um cofre na igreja paroquial de Saint Etienne em Lapleau, V.: *Émaux Limousins du Moyen Âge. Corrèze, Creuse, Haute-Vienne. Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France*. - Limoges 1995. p. 38-39; um cofre sinalizado no mercado em Paris antes de 1995 I E 4, nº 22, II D, nº 2 ; ou o flanco posterior do trono da Virgem com o Menino na Igreja de Santa Maria de la Vega (Salamanca) V.: GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* CD: notícias I E 4, nº 22 e II D, nº 2 respectivamente

É o caso das figuras de Cristo em Majestade e cinco apóstolos, elementos subsistentes de um grande conjunto instalado no altar da Confissão de São Pedro no Vaticano, que se supõe tenham sido realizadas antes de 1216 e são, sem consenso, atribuídas ora a oficina italiana ora a artífices limusinos estabelecidos em Roma³⁹³.

A vulgarização da aplicação de figuras deste tipo em peças de diferente dimensão, natureza e qualidade de fabrico traduz-se na esquematização das figuras, na simplificação dos processos de execução, na omissão do relevo das mãos e atributos que passam a ser sumariamente gravados a cinzel nas superfícies deixadas em reserva ou escavados e esmaltados numa cor diferente, sendo ainda em muitos casos indiferenciadas e repetitivas. Duas figuras avulsas representando ambas São Pedro, uma no British Museum, outra no Kunst Museum de Dusseldorf, de dimensão aproximada das aplicadas na cruz (**Catálogo nº21**), apresentam afinidades com estas no relevo das cabeças, qualidade do cinzelado e distribuição das cores, estando a primeira delas atribuída a 1210-1220 e a segunda a c. de 1200³⁹⁴. Uma terceira figura, não identificada, pode também associar-se a esta comparação e pertence ao Museu de Sénatorerie em Guéret, e é-lhe atribuída uma datação mais genérica - século XIII - que consideramos mais adequada a peças de fabrico seriado³⁹⁵. As três figuras do MNAA, apesar de resultantes dessa produção mais seriada e estereotipada, são de produção cuidada e com o acabamento a cinzel especialmente bem executado.

A tipologia da figura de Cristo aplicada na cruz da Sé de Braga, representado triunfante, de olhos abertos, com coroa real ornamentada, *perizonium* longo, encontra uma filiação imediata nas figurações dos calvários dos cofres das oficinas de Limoges. A sua feição é claramente gótica. Outros crucifixos avulsos subsistentes em Portugal terão pertencido a peças aproximadas da da Sé de Braga.

A enorme difusão e popularização do modelo destas cruzes deve ter sido objecto de apropriações por oficinas locais, dando lugar a produções tão diversificadas como as que hoje encontramos, mantendo todavia a fidelidade possível aos modelos iniciais

³⁹³ No Museu Sacro da Cidade do Vaticano, Inv. nº 2428 a 2433. A figura maior, Cristo em Majestade, tem 41 cm de altura, as figuras de Apóstolos 22 cm Cf.: GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* CD Rom I A, nº 2

³⁹⁴ GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* CD- Rom nº II C, nº 7 e II C, nº 4 respectivamente

³⁹⁵ Musée du Sénatorerie, Inv. nº 84.9.101. Conf. : ARMINJON, Catherine et al. - *Émaux Limousins du Moyen Âge. Corrèze, Creuse, Haute-Vienne. Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France*. Limoges: Service régionale de l'inventaire, Direction regionale des Affaires culturelles, 1995. p. 62

como garante da procura, sobretudo em Espanha, onde a produção de esmalte nesta época parece hoje inquestionável.

Outras cruces e crucifixos

O processo de apropriação de formas é manifesto na produção de cruces em metal, tão numerosas em Portugal e Espanha que acreditamos serem produções locais. Aqui encontramos algumas das soluções plásticas e técnicas, como a presença das protuberâncias a meio dos braços e haste (mesmo quando as extremidades são já flordelizadas) a distribuição de cabochões na superfície e mesmo opções iconográficas como a adopção da imagem de Cristo triunfante, de olhos abertos, com coroa real ornamentada, a que acima aludimos. É o que vemos repetido em inúmeros exemplares de cruces em lâmina recortada, sem esmalte, subsistentes nos dois territórios e cuja produção claramente se prolongou no tempo muito para além da das cruces com esmalte *champlevé* que as deverão ter inspirado.

Nesse complexo processo, devem ter-se cruzado opções estéticas, é certo, mas também questões mais prosaicas que se relacionam com as condicionantes de uma produção seriada, semi-industrial cuja principal forma de rentabilização é o fabrico com moldes, cunhos e punções. Oficinas desligadas da encomenda erudita, alheias a rupturas estilísticas ou directrizes religiosas, que servem um diferente segmento de mercado, foram por certo as principais responsáveis pela enorme difusão dos modelos de que temos vindo a falar e, sobretudo, pela sua perduração no tempo, numa relação com o gosto e a procura que se adivinha ter sido de reciprocidade.

Reflectem essa durabilidade dos modelos as adaptações e reutilizações de elementos remanescentes de peças mais antigas, prática documentada em paróquias, sés e instituições religiosas por todo o país e pontualmente visível nas colecções públicas que acolheram os seus acervos. As cruces processionais e de altar - talvez a mais numerosa de entre as categorias de alfaia religiosas - parecem ter sido a tipologia em que estas adaptações e reutilizações deixaram rasto mais evidente, sendo recorrentes as adaptações de crucifixos em cruces de datas e tipos díspares. Mencionamos aqui, a título de exemplo, uma cruz em metal do Museu Nacional de Arte Antiga³⁹⁶, proveniente do Convento das Francesinhas em Lisboa e integrada na colecção em 1911, com perfil datável do século XV, à qual foi adaptado um crucifixo com vestígios de douramento, claramente remanescente de uma cruz esmaltada do século XIII. Em

³⁹⁶ Inv. n.º184 Met, a que também aludimos a propósito da peça catálogo n.º 5

Lamego existia, ainda em 1950, uma cruz datável dos séculos XV-XVI³⁹⁷ à qual foi adaptado um crucifixo da tipologia limusina, com o *perizonium* esmaltado (e eventualmente também as cavidades oculares) (**Catálogo nº 16**). Na Igreja Matriz de Águas Vivas, na Diocese de Bragança e Miranda, existe uma cruz do século XVI em cujo verso do cruzeiro foi aplicado o segmento de uma placa esmaltada com figuras sentadas inseridas em mandorlas (**Catálogo nº 11**), que aparenta ter pertencido a uma peça de boa qualidade de execução, datável do final do século XII, início do XIII³⁹⁸.

Exemplo de uma adaptação mais complexa é o de uma cruz em metal da Matriz de Covadoue, Guarda³⁹⁹ (**Catálogo nº 17**), com um perfil que poderíamos datar do século XIV. Tem aplicado um crucifixo esmaltado no *perizonium*, de uma tipologia que podemos datar do século XIII e, junto às extremidades dos braços, tem aplicadas três figuras em meio relevo, a três quartos, com uma aparência que evoca claramente as figuras de aplicação esmaltadas das cruzes do tipo da do Tesouro da Sé de Braga, sendo figuras muito frustes e que nunca terão sido esmaltadas. O crucifixo parece seguir muito de perto o modelo que aqui vimos tomando como limusino e, nessa medida, datável o mais tardar do início do século XIV. Tratar-se-á de uma cruz feita na presença (e copiando o modelo) da peça em que originalmente estaria aplicada a imagem de Cristo?
400.

Não há, claro, uma data que possamos estabelecer com rigor para o termo da produção desta tipologia de crucifixos. Porém, a amostra de peças disponível sugere que no final do século XIII e início do XIV o esmalte *champlevé* se produzia em Limoges já apenas em pequenas placas com motivos heráldicos e pequenas figuras repetitivas⁴⁰¹. Embora continuasse a produzir-se noutros locais, não estão claramente definidas as

³⁹⁷ Peça não localizada, reproduzida em: CAMPOS, Correia de - *Imagens de Cristo em Portugal*, Estampa nº 5

³⁹⁸ GOMES, José Manuel Pereira Ribeiro; BOTELHO, Iva João - *Ourivesaria Sacra*. Bragança: Departamento de Liturgia e Património Cultural da Diocese da Bragança-Miranda, 1996. p. 45

³⁹⁹ Reproduzida em : CAMPOS, Correia de - *Imagens de Cristo em Portugal*, Est. nº 7

⁴⁰⁰ A cruz de Covadoue é também registada por Ernesto Vilhena, em cujas notas, datadas de 1949, podemos ler a este propósito: viemos aqui [...] para vêr aquella celebre Cruz romanica, a que o Saraiva Nunes chamara pomposamente, a "Cruz do Christo-Rei da Beira Serra". / A povoação fica a pequena distancia da estrada, mas é necessario trepar um tanto, para lá chegar. Padre amavel, e doente. A cruz, cujo desenho haviamos visto já no Museo da Guarda, é no fim de contas, uma cruz d'aquella epoca, como outras que temos, ou ha em museus. O Christo coroadado, de costume, ainda com os esmaltes azues do saio. Tem ainda três figuras fixadas em tres extremos superiores, faltando-lhe, porem, a do inferior. As figuras perderam já os esmaltes. Exemplar interessante, mas não mais do que outros conhecidos. A suposta data de 1068, ou coisa parecida, que se lhe atribue, vê-se, obscuramente por cima da cabeça do Christo, mas é essa ponta, de proposito, no lugar em que, um pouco obliquamente, se vê, n'estas cruces, a designação habitual do Christo. CARVALHO, Maria João Crespo Pimentel Vilhena de - *As esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena*, p. 507.

⁴⁰¹ ARMINJON, Catherine et al. - *Émaux Limousins...* p. 10

características dessa produção, sendo certo que o segmento de mercado que a mesma servia terá continuado a existir e que o esmalte translúcido sobre prata, que ao longo do século suplantaria o *champlevé*, não ia ao encontro das suas necessidades.

Igualmente resultante de uma adaptação, talvez muito posterior e por isso curiosa, é a cruz em cobre da Sociedade Martins Sarmento (**Catálogo nº 14**) na qual foi aplicado um crucifixo da mesma tipologia que temos vindo a analisar. A peça foi encontrada na torre da igreja de Santa Eufémia de Prazins, em Guimarães⁴⁰², talvez no final do século XIX. Em 1927, seria doada à SMS por um filho do achador. A observação da peça sugere que a cruz patada, em cobre, com a superfície repuxada com punção não foi o seu suporte original, devendo tratar-se de uma cruz feita para receber o crucifixo reutilizado quando a original se degradou, enquanto este se considerou ainda digno de preservação. A data de produção da cruz é indeterminada e a sua singularidade não nos permite comparações. O facto de apresentar orifícios de fixação de um suporte e um espigão no arranque da haste, além de vestígios de uso e mesmo de intervenções de conservação (soldas posteriores ao fabrico) sugere uma utilização longa no serviço litúrgico. A coincidência do processo utilizado na decoração da superfície faz pensar que possa ter sido feita em presença de alguma lâmina de revestimento então subsistente da cruz original. Não obstante a estranheza da sua configuração, à data da doação a peça é tomada como íntegra e são inclusive mencionadas pelo doador⁴⁰³ as opiniões (nem todas igualmente avisadas) de Martins Sarmento, Vilhena Barbosa e Guerra Junqueiro que terão considerado a peça anterior à fundação da nacionalidade, mas também de Joaquim de Vasconcelos (que considerou não se tratar de peça anterior ao século XII).

Um outro crucifixo desta tipologia, embora algo diferente na acentuação do movimento do corpo, existente na capela de Santa Teresa de Numão (Vila Nova de Foz Côa) (**Catálogo nº 12**), foi adaptado a uma cruz singela de madeira, aparentemente com o fim de permanecer ao culto.

A mesma adaptação funcional parece ter determinado a aplicação de um crucifixo, de uma variante da tipologia que temos vindo a seguir, a uma cruz de desenho singelo e cinzelado fruste datável do final do século XIII, hoje pertencente ao MNAA (**Catálogo nº 15**). O crucifixo, talvez de datação pouco anterior à da cruz, apresenta inclinação mais acentuada da cabeça sobre o ombro direito; o tronco, imita

⁴⁰² Segundo informação fornecida pela Sociedade Martins Sarmento

⁴⁰³ Em carta publicada na revista da SMS: FREITAS, Fernando da Costa - Uma oferta valiosa. *Revista de Guimarães*. XXXVII: 1-2, (Jan-Jun) (1927) p. 74-75

esquematisando, a torção ligeira dos crucifixos anteriores; a anca e pernas estão em posição frontal com disposição vertical das pregas do *perizonium*. As proporções são também mais desequilibradas, características que denunciam uma produção seriada cada vez menos qualificada e mais distante do desenho inicial. No contexto do estudo da colecção de cruzes do Museu Nacional de Arte Antiga em 2003, este crucifixo foi classificado como trabalho presumível de oficina da Península Ibérica ⁴⁰⁴.

Em todo o caso, as características intrínsecas destas figuras esmaltadas produziram, por certo, algum apelo estético que terá favorecido a sua preservação. Ainda adaptadas a peças posteriores ou mesmo isoladas, já desprovidas de qualquer suporte como é o caso de um crucifixo da mesma tipologia que o da cruz do Tesouro da Sé de Braga, exibido em 1955⁴⁰⁵, na exposição levada a cabo pela Câmara Municipal do Porto e que ainda se conserva em colecção particular⁴⁰⁶, e um outro mantido em colecção particular até 1991, quando foi doado à Sé de Viseu onde hoje se encontra. Este último apresenta semelhanças notáveis com um crucifixo avulso hoje na colecção do Museu Hermitage⁴⁰⁷, paralelo que nos dá sobretudo uma ideia clara do extraordinário mapa da recepção deste tipo de peças, na época medieval mas também ao longo do século XIX e XX. O crucifixo do Museu Hermitage foi adquirido em Roma em 1876.

Distingue-se de todos os exemplares até aqui mencionados um crucifixo coleccionado pela Rainha D. Amélia que o viria a oferecer ao Museu de Arte Antiga, onde hoje se guarda. Trata-se de uma imagem de maiores dimensões que qualquer das anteriores, por certo destinada a uma grande cruz processional, com uma qualidade de execução que a situa entre as melhores produções dos ateliers limusinos. Não obstante a representação com os pés sobrepostos que, desde a classificação de Paul Thoby, se considera característica do século XIII mais avançado, esta imagem encontra filiação directa nas imagens do primeiro quartel do século XIII com a mesma elegância nas proporções e serpenteado do corpo, fluidez na representação do panejamento e riqueza decorativa com aplicação de gotas de esmalte a simular pedraria em cabochão sobre a

⁴⁰⁴ PORTUGAL. MINISTÉRIO DA CULTURA. INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO CULTURAL MÓVEL; OREY, Leonor de, ed. lit. - *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Metais - Cruzes Processionais - Séculos XII-XVI*, p. 72-73

⁴⁰⁵ PORTO. CÂMARA MUNICIPAL; PINTO, Joaquim Albino Ferreira - *Cristo na arte*, Est. nº 4

⁴⁰⁶ Um levantamento mais intensivo, com visita às reservas de metais dos museus e mesmo às sacristias de igrejas e sés resultará provavelmente na localização de muitos mais exemplares que os que aqui sinalizamos. Algumas destas imagens encontra-se já quase ou totalmente desprovidas de vestígios de esmalte e não serem facilmente identificadas com peças da tipologia que aqui analisamos, circunstância em que o inquérito escrito revelou ser pouco eficaz enquanto ferramenta de levantamento.

⁴⁰⁷ Museu Hermitage, São Petersburgo Inv.Φ2941 (MYIII73)

coroa, esta rematada com uma grande cruz patada ao centro. Referimo-nos em concreto a duas imagens uma adquirida em 2000 pelo Museu do Louvre⁴⁰⁸ outra em 2001 pelo Museu de Cluny⁴⁰⁹ das quais a primeira se presume tenha integrado a cruz do altar-mor da abadia de Grandmont e a segunda, de datação um pouco mais recuada, é oriunda da Galiza, onde o Museu a adquiriu numa colecção particular na qual permanecera mais de cem anos.

O prenúncio da entrada da linguagem gótica nas produções limusinas que Taburet-Delahaye assinala relativamente ao crucifixo do Louvre⁴¹⁰, manifesto no modo de representação da figura, na intensificação da expressão do corpo pela acentuação da inclinação da cabeça sobre o ombro e da flexão dos joelhos e pela alteração da própria expressão do rosto pode igualmente assinalar-se no crucifixo do MNAA, salvaguardando embora um trabalho de cinzel mais fino e a ornamentação mais elaborada da coroa e *perizonium* na peça do Louvre.

Pouco útil ao estudo da recepção precoce de peças em esmalte em território português, a presença deste crucifixo na colecção Real e a entrada na colecção do Museu das Janelas Verdes em 1909 jogou por certo o seu papel no quadro do coleccionismo deste tipo de objectos em Portugal ao longo da primeira metade do século XX.

Placa do cruzeiro de uma cruz

Testemunho de um gosto coleccionista mais antigo, quem sabe se não mesmo Setecentista, conserva-se no Museu de Évora uma placa oval hoje isolada (**Catálogo nº 10**), presumivelmente coleccionada por Cenáculo, que deverá ter coberto a zona posterior da intersecção dos braços de uma cruz.

Embora poucos exemplares de cruzeiros desse tipo se conservem íntegros, é possível estabelecer alguma analogia com peças conhecidas como a cruz processional outrora pertencente à colecção Basilewsky, hoje no Museu Hermitage⁴¹¹, a figuração de Cristo em Magestade - com inúmeros paralelos em cofres e em placas de encadernação - apresenta neste caso a particularidade de uma banda ornamental cinzelada sobre o

⁴⁰⁸ TABURET-DELAHAYE, Elisabeth - Un Christ de l'abbaye de Grandmont, ouvre de Limoges du XIII^e siècle. Don des Amis du Louvre. *La Revue du Louvre et des musées de France*. Nº 3 (2000) p. 16-18

⁴⁰⁹ *Un Christ roi en émail du début du XIII^e siècle au musée national du Moyen Âge*. - Paris: 2001. pp. 13-14

⁴¹⁰ TABURET-DELAHAYE, Elisabeth - *Un Christ de l'abbaye de Grandmont, ouvre de Limoges du XIII^e siècle. Don des Amis du Louvre*, p. 16

⁴¹¹ Inv. Φ184 (279). Cf. NOTIN, Veronique; RAPPE, Tammara et KRIJANOVSKAĬA, Marta - *Emaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Petersbourg* p. 70, nº 23

joelho esquerdo, que pela comparação com outros exemplares sugere, na opinião de Marie-Madeleine Gauthier, a associação a peças datáveis do primeiro quartel do século XIII⁴¹².

A peça do Museu de Évora - a ter sido colecionada por Cenáculo - esteve naturalmente afastada dos circuitos comerciais e do prolífico mundo das cópias e falsos Oitocentistas, pelo que poderia constituir um bom ponto de referência para o estudo das marcas do esmalte medieval, uma vez que se encontra marcada. Lamentavelmente, nada se sabe quanto ao seu percurso e data de entrada na colecção.

Fragmento do braço de uma cruz

Um outro fragmento digno de nota é o segmento terminal do braço de uma cruz, processional ou de altar (**Catálogo nº 9**), hoje no Museu Municipal Abade de Pedrosa, Santo Tirso. Trata-se uma placa esmaltada com o remate trilobado que terá revestido o braço de uma cruz com alma de madeira, à qual se fixava por pregos.

Como acima referimos, com base num universo amplo de exemplares subsistentes, Marie-Madeleine Gauthier traçou uma cronologia baseada nos tipos de cruzeiro e de remate dos braços, que situa as cruzes com este remate entre o final do século XII (c. 1190) e c. de 1220⁴¹³. Embora subsistam muitas placas centrais e outros elementos avulsos remanescentes de cruzes processionais deste tipo, são poucos os exemplares que se conservam integros. Uma cruz adquirida em 1885 da colecção Basilewsky, Paris, para o Museu Hermitage de São Petersburgo⁴¹⁴ e uma outra, de data mais tardia, no Victoria & Albert Museum⁴¹⁵ permitem-nos ter uma ideia de como seria a configuração geral da cruz a que pertencia o fragmento de Monte Córdova e também da cruz de que hoje resta - no Museu de Évora - a placa central do verso do cruzeiro (**Catálogo nº 10**). As cruzes a que estas peças pertenceram teriam a superfície anterior revestida com cinco placas esmaltadas em três tons de azul verde, amarelo, branco e vermelho, com rosetas e círculos concêntricos inscritos em círculos dourados em reserva e orla externa dourada ornamentada com zig-zag cinzelado. A figura de Cristo seria por certo aplicada, em meio relevo, com *perizonium* esmaltado e pequenas gotas de esmalte nas cavidades oculares. Junto à mão direita de Cristo a Virgem, em posição

⁴¹² GAUTHIER, Marie Madeleine - *La croix émaillée de Bonneval au Musée de Cluny*, p. 280

⁴¹³ GAUTHIER, Marie Madeleine - *La croix émaillée de Bonneval au Musée de Cluny*, p. 274

⁴¹⁴ Inv. Φ 184 (Б 279) reproduzida em : NOTIN, Veronique; RAPPÉ, Tammara et KRIJANOVSKAĬA, Marta - *Emaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Petersbourg* p. 70-71

⁴¹⁵ Outrora na colecção Doucet, legado Salting ao V&A Inv. nº M.575-1910: <http://collections.vam.ac.uk/item/O128930/cross-unknown/acedido> em 25 de Junho de 2015.

frontal e a meio corpo. Na extremidade oposta (correspondente à peça subsistente) a figuração de São João, com as mãos cruzadas sobre o abdómen, segurando um livro, ambas as figuras com os corpos em meio relevo, cabeças em vulto pleno, douradas e cinzeladas, e com gotas de esmalte nos olhos. No topo acima *do titulus a dextera domini*, acima desta um anjo talvez de corpo inteiro ou igualmente em meio relevo, tal como a figura de São Pedro, colocada junto à base. A zona posterior seria revestida com, pelo menos, quatro placas douradas, eventualmente decoradas com motivos incisos cinzelados e pelo menos cinco placas esmaltadas. Teria ao centro uma figuração de Cristo em Majestade inscrito em mandorla que imitaria a forma *vesica piscis* ao cruzado - provavelmente semelhante à peça de Évora - e, nas quatro extremidades dos braços, os símbolos dos Evangelistas.

O fragmento de cruz de Monte Córdova, com a sua bela figura aplicada, reveste-se de um especial interesse pelo facto de resultar de um achado recente (1987) em contexto arqueológico, devidamente estudado e registado. Foi encontrada praticamente à superfície, ou seja sem contexto estratigráfico. Todavia, a fase VI da estação arqueológica de Monte Padrão corresponde a um nível de ocupação do final do século XII e início do século XIII, ao qual estão associadas obras de remodelação e ampliação de um edifício pré-românico e construção de um edifício anexo para instalação do mosteiro de São Salvador de Monte Córdova, estando ao mesmo nível também associado um cemitério medieval. A igreja paroquial, cujo cura era nomeado pelo prior do mosteiro e escolhido entre os seus monges, manteve-se na dependência do priorado de Celanova, Orense, até 1514⁴¹⁶.

Julga-se que, entre os últimos anos do século XII e 1215, terá sido realizado um dos três emblemáticos frontais esmaltados da Espanha medieval, instalado precisamente na catedral de Orense. Essa peça, ou o que dela subsiste, tem sido rodeada de acesa controvérsia relativamente à autoria da encomenda e mesmo à origem do fabrico, e até à sua função inicial, sendo porém relativamente consensual a cronologia atribuída.

A coexistência da placa a que aqui nos referimos com o frontal de Orense reforça a noção de que este tipo de bens circulou precoce e fluidamente neste território e que o fenómeno da sua difusão deve ser integrado num quadro complexo de relações de ordem vária no qual as rotas de peregrinação figuram apenas como um dos vectores. A presença de uma cruz com estas características, isto é, com boa qualidade de execução e

⁴¹⁶ MOREIRA, Álvaro de Brito.- O Monte Padrão no Quadro do Povoamento Medieval Entre Douro e Ave. In Moreira,ed. - *Santo Tirso 907-2007. S. Rosendo*. Santo Tirso: Câmara Municipal 2007. p. 250

com a dimensão média que o fragmento permite calcular (entre 65 e 70 cm de altura), na igreja de uma pequena comunidade como seria São Salvador de Monte Córdova no início do século XIII, é também um dado a não menosprezar na avaliação do enquadramento sócio económico da recepção de peças deste tipo.

Crossa

As crossas de báculo limusinas do século XIII são outra das categorias de objectos com esta origem de fabrico excepcionalmente numerosa.

Marquet de Vasselot inventariou, numa obra publicada em 1951⁴¹⁷, mais de duzentos exemplares, partindo do levantamento feito ao longo de anos desse volume massivo de objectos, promissor enquanto matéria de estudo de uma categoria específica, mas que veio a revelar-se de uma complexidade extrema e a conduzir a matéria bem menos conclusiva que o que poderíamos prever. Na verdade, aquela que, à partida, parecia a categoria cujo estudo podia fazer luz sobre cronologia e oficinas de outras categorias de objectos dentro da produção limusina, acaba por poder apenas beneficiar das poucas datações que a documentação, dados históricos ou inscrições no corpo de objectos de outras categorias puderam assegurar-lhes. Nesse universo, Vasselot conseguiu isolar doze peças de datação mais segura, das quais partiu para a classificação das outras. Na impossibilidade de estabelecer uma grelha de classificação mais fina na cronologia e na destrição de caracteres definidores de oficinas, as mais de duzentas crossas, todas com o corpo em forma de réptil, foram então organizadas em dois grandes grupos, segundo a temática representada nas volutas. Um primeiro grupo, datável de aproximadamente 1200-1225 caracterizado pelas volutas terminadas em grandes florões, e um segundo grupo, muito mais numeroso, com representação de figuras na voluta, ao qual pertence a crossa da Ermida do Paiva. A datação deste segundo grupou baseia-se nas crossas da Catedral de Orleans (datada entre 1237-1258) e do Museu de Angers (de 1240-1261). Em ambas como na peça cat. nº 23 há representações da Virgem com o Menino e Cristo em Magestade aplicados num placa. O termo desta produção, deduz Vasselot, há-de ter acontecido antes de 1325, como aliás grande parte da produção de esmalte *champlevé* em Limoges.

O levantamento notável de Marquet de Vasselot tem vindo a ser completado ao longo do tempo com outros achados de peças. As classificações então propostas, têm,

⁴¹⁷ MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les crosses limousines du XIII siècle*, Infelizmente não nos foi possível aceder em tempo útil ao texto integral desta obra.

naturalmente sido revistas á luz de novos dados históricos e documentais bem como de novos olhares sobre o tema.

Todavia, os grandes obstáculos a um entendimento mais profundo destes objectos mantêm-se. São sobretudo questões que se prendem com o carácter seriado das produções e com aspectos do funcionamento das oficinas - individualmente e talvez entre si como um todo, num determinado centro produtor - que estão longe de ser compreendidas ou sequer conhecidas da historiografia actual, e que pesaram na análise de Vasselot e pesam ainda em qualquer proposta de classificação. Vasselot pôde distinguir grupos de obras com diferentes níveis de qualidade de execução, obras estilisticamente mais precoces ou mais tardias e opções iconográficas mais ou menos livres ou arrojadas, mas não logrou individualizar a produção de uma única oficina.

O aspecto mais interessante e enigmático (e que à partida pareceria mais promissor) das crossas limusinas é o facto de grande parte delas ter sido encontrada em ambiente de enterramento⁴¹⁸. O facto tornaria esta categoria de objectos a mais fiável e documentada de todas as categorias de peças esmaltadas, não fora a grande maioria desses túmulos não estar identificado e não ser possível relacionar as peças encontradas com nenhum prelado em concreto. Algumas crossas surgem em enterramento, associadas a cadáveres de priores e abades que viveram ao longo do século XIII. Mas há múltiplos casos em que surgem associadas a corpos identificados com personagens que viveram em época muito posterior à da produção das peças, no século XIV, XV e mesmo no século XVII, sugerindo que estas poderiam ser coleccionadas enquanto objectos sumptuários (ou em qualquer outra condição) durante dezenas ou centenas de anos antes de acompanharem no túmulo um derradeiro proprietário.

Uma outra hipótese, veiculada por vários autores⁴¹⁹, equaciona poderem estas crossas ter-se tornado um substituto mais qualificado para as crossas singelas em chumbo de que nos fala Texier⁴²⁰, a propósito de um exemplar nesse material encontrado em Jumièges, no túmulo do Abade Guillaume e que o autor presume ter sido fabricada para o efeito, por analogia com os cálices e patenas em chumbo (esses destinados a enterramento segundo recomendação das autoridades eclesiásticas). Nalguns casos estes cálices e patenas em chumbo foram encontrados junto com crossas

⁴¹⁸ Das setenta e duas peças catalogadas no tomo II do *corpus* dos esmaltes trinta e duas são provenientes de túmulos.

⁴¹⁹ GABORIT, Danielle - *Deux émaux limousins*, p. 206; ESPAÑOL, Francesca - *Los esmaltes de Limoges en España*, p. 90

⁴²⁰ TEXIER, J.R.A. - *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chrétiennes*. Paris: J-P- Migne Editeur, 1858. p. 574

em esmalte. Esta hipótese, ainda hoje muito veiculada entre os especialistas, propõe os báculos em esmalte como insígnias fictícias, produzidas de origem com destino a funções fúnebres. Não foi, porém, definitivamente posta de parte a possibilidade de estes báculos serem peças de uso convencional, reutilizados para fins fúnebres só depois de terem caído em desuso e se tornarem esteticamente menos apreciados, conferindo ainda assim dignidade aos artefactos de enterramento com menor dano para o património das instituições. Esta hipótese é a que nos parece mais plausível se considerarmos que estas peças, eventualmente acessíveis no local de produção eram, para os outros locais de recepção, peças importadas com todo o acréscimo de valor financeiro e mesmo simbólico que essa condição implica e que dificilmente se coaduna com a aquisição do objecto - mais desqualificado e barato possível - destinado ao cumprimento de formalidades correntes de sepultamento.

Estranhamente, nada se sabe hoje sobre o contexto que acolhia a crossa de báculo da Ermida do Paiva em Castro Daire (**Catálogo nº 24**), sequer no momento imediatamente antes da sua entrada no Museu Nacional de Arte Antiga, ocorrida em data incerta⁴²¹ que se presume situada entre 1916, data da classificação do imóvel como Património Nacional⁴²² e 1919, data em que Aarão de Lacerda se pronuncia sobre ela, situando-a já no Museu⁴²³. Talvez os estudos em curso sobre este imóvel venham a revelar, entre a documentação da Comissão de Arte e Arqueologia, novos dados sobre esta peça. O seu estado de conservação, com a perda total do esmalte e já destituída do nó, faz pensar possa também ela ter resultado de um achado furtivo em contexto arqueológico.

Os percursos de algumas peças semelhantes noutros países sugerem outras pistas válidas de pesquisa. A grande maioria das crossas encontradas em sepulcros foi descoberta ao longo do século XIX no âmbito de obras de demolição, de restauro ou remodelação de edifícios religiosos, ou em escavações arqueológicas, recolhendo em seguida a museus. Em França muitas delas foram arroladas pelo Estado nos primeiros anos do século XX, outras simplesmente entraram no mercado de antiguidades. Algumas foram encontradas em época mais recuada, aquando de trasladações de corpos entre espaços de um mesmo edifício religioso e, aí, o apelo estético terá promovido a

⁴²¹ O registo de cadastro do Museu Nacional de Arte Antiga é lacónico quanto à data de entrada desta peça bem como à mitra que a acompanha: “ignora-se”

⁴²² Decreto Lei nº 2303, DG, 1ª série, nº 60, 29 Março 1916)

⁴²³ LACERDA, Aarão de - *O Templo das Siglas : a igreja da ermida do Paiva*. Porto: Aarão de Lacerda, 1919. p. 9

sua preservação entre os bens ou por vezes no tesouro da instituição, sendo em muitos casos associadas de modo fantasioso a personagens especialmente eminentes do seu passado. Mas há também registo de peças oferecidas às instituições religiosas ao longo do século XVI, como por exemplo, uma crossa que hoje se encontra no Heimatmuseum, na Suíça⁴²⁴, tendo pertencido no início do século XVI a um prior premonstratense de Churvalden e sendo oferecida em 1517 pelo abade Gerhard Vittler ao último abade do mosteiro premonstratense de Rüti no cantão de Zurich e levada em 1525 por este para Rapperswill. Uma outra, que ainda hoje se conserva na igreja paróquial de Sankt-Wolfgang, na Áustria, terá sido objecto de uma doação feita a essa igreja em 1504 por um abade de Mondsee⁴²⁵, revelando já então algum reconhecimento de valor estético.

Para a crossa da Ermida do Paiva todas as possibilidades estão, por enquanto, em aberto, mantendo-se apesar disso e enquanto outros dados o não contrariem, entre as peças que consideramos poder testemunhar uma recepção de data mais recuada de objectos em esmalte em Portugal.

Certo - e hoje devidamente fundamentado - é que a igreja da ermida foi sagrada em 1214 na presença do Bispo de Lamego e com a aprovação da ordem Premonstratense⁴²⁶, que no final do século XIII seria uma comunidade importante cujo período de declínio culmina com a secularização no início do século XVI. É também um dado que no dealbar do século XX, o templo se encontrava em ruínas⁴²⁷, sendo por isso difícil determinar em que circunstâncias pudessem aí subsistir a mitra e báculo que viriam a entrar no Museu de Arte Antiga.

A excepcional difusão alcançada pelo esmalte produzido em Limoges durante o século XIII levou báculos deste tipo à Suíça, à Austria, à Polónia e em grande número à vizinha Espanha, pelo que a vinda de uma peça destas para Portugal, para uma comunidade além do mais ligada a Prémontré, no quadro das relações que temos vindo a estudar nada tem de excepcional. Ainda assim, não é demais salientar que se trata da única peça desta tipologia subsistente em Portugal, de que tenhamos conhecimento.

São numerosas as crossas com configuração aproximada da crossa da Ermida do Paiva. Como vimos, a grande maioria das crossas limusinas apresenta o corpo

⁴²⁴ GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* CD-Rom, not. IV D, n° 7

⁴²⁵ GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* . CD-Rom, not. : IV A, n° 26

⁴²⁶ BOTELHO, Leonor; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso; RESENDE, Nuno - *Ermida do Paiva: Reflexões e Problemáticas*. Porto: 2013. p. 253

⁴²⁷ BOTELHO, Leonor; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso; RESENDE, Nuno - *Ermida do Paiva: Reflexões e Problemáticas*, p. 248

evocando (ou podendo ser interpretado como) um réptil, enrolado sobre si próprio numa só volta, coberto de escamas, ou com decoração vegetal, terminando geralmente numa cabeça de animal fantástico, com esmalte nas cavidades oculares e as orelhas puxadas para trás. No grande grupo de crossas figuradas em que se insere a que aqui analisamos, encontramos um grande número em que a voluta circunda uma placa polilobada com fundo gravado tendo aplicado de um lado Cristo em Magestade coroado, do outro a Virgem com o Menino também coroada, segurando um fruto.

A crossa de Castro Daire está hoje destituída do nó esférico achatado que sem dúvida teve a separar a voluta do canhão de encaixe da vara, certamente constituído por duas calotes achatadas, vazadas, com representação de animais fantásticos e folhagem como é característico da tipologia. Mantem intacto o segmento tubular mais estreito na zona superior do canhão onde o nó encaixaria. A peça foi, portanto, objecto de remontagem em data que se desconhece.

Talvez o paralelo mais directo que possamos estabelecer seja uma crossa encontrada em contexto de enterramento na igreja da abadia de Sainte-Marie-de-la-Règle, tida como possivelmente pertencente a uma das abadessas. Desprovida do nó e do canhão de encaixe, á semelhança da crossa de Castro Daire também não apresentava esmalte senão nas cavidades oculares das figuras. Na verdade, o trabalho de cinzel na superfície do corpo das volutas destas crossas não parece ter profundidade suficiente para fixação do esmalte *champlevé* comum (o que é visível na comparação com o escavado no corpo de outras peças afins esmaltadas) tão pouco o corpo das figuras aparenta ter sido preparado para receber esmalte desse tipo.

A crossa de La Règle, roubada em 1981 do Musée de Beaux-Arts de Limoges, onde se encontrava depositada pelo Musée Adrien Dubouché, fora catalogada por Guibert et Texier e então atribuída ao século XIV, devido à datação hipotética do túmulo em que fora encontrada. Já vimos porém que, considerando o histórico de outras peças achadas em idênticas circunstâncias, estes dados podem não ser conclusivos.

Uma outra peça poderá contribuir mais eficazmente para uma proposta de datação da peça de Castro Daire: a crossa da catedral de Saint-Étienne, em Cahors⁴²⁸ encontrada em 1872 no túmulo identificado com relativa segurança como sendo do

⁴²⁸ Inventário desconhecido

Bispo Pons d'Antejac entre 1235-1236⁴²⁹. Esta peça difere da de Castro Daire e da de la Règle pela forma do remate, não em cabeça de animal mas em flor, e a representação pouco comum da Visitação da Virgem (aqui associada à Anunciação) em vez do Cristo em Magestade e a Virgem com o Menino; mas apresenta a superfície com desenho de gravação muito aproximado das de Castro Daire e de la Règle, com uma banda de perlado centrada a partir da qual se projectam pequenos caules floridos, embora a peça de Cahors exiba melhor execução. Mantêm-se também mais íntegra, conservando algum esmalte numa camada fina de azul⁴³⁰ no arranque da voluta e sobre as figuras; mantem o nó e o canhão de encaixe. Estas afinidades e a datação mais precisa do período de enterramento do prelado de Cahors, também mais aproximada da datação que se julga provável para produção destas peças, permitem situar a produção da crossa de Castro Daire em data posterior (mas talvez não muito distante) da de Cahors, considerando o tratamento menos elegante e cuidado de um mesmo tema decorativo no lavor cinzelado do corpo da voluta. Em contrapartida, as figuras em relevo apresentam na crossa de Cahors uma sugestão mais clara de movimento e maior fluidez no pregueado dos panejamentos que a peça de Castro Daire; neste, as figuras sentadas em capiteis são um pouco mais hieratizadas e o desenho do panejamento, mais rígido sugerindo algum arcaísmo de facto ou, apenas, condicionado por diferente ritmo de renovação dos modelos.

Outras crossas como a do Museu de Angoulême, a da igreja de Saint-Rémy em Reims, ou a do Museu Diocesano e Catedralício de Santillana del Mar, apresentam também afinidades técnicas e estilísticas com a crossa de Castro Daire, integrando um grande grupo de peças cuja documentação se vai aos poucos fazendo por aproximação, comparação e exclusão de dados.

Cruzes

Um conjunto de quatro cruzes (**Catálogo nºs 25, 26, 27 e 28**), hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, em cobre dourado com aplicação de chapas figuradas e epigrafadas em esmalte *champlevé* acrescenta e encerra o levantamento com uma componente inesperada. Trata-se de peças datáveis com alguma segurança do final do século XV, início do XVI, pelo facto de seguirem de muito perto modelos de cruzes em

⁴²⁹

http://www.limousin-medieval.com/#!Christ%20et%20Vierge%20-%20Mus%C3%A9e%20de%20Limoges/zoom/cutx/image_3nj. Acedido em 23 Junho 2015 e também http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/palissy_fr acedido na mesma data.

⁴³⁰ A peça não foi observada presencialmente.

prata com marca da cidade de Burgos de cerca de 1490. Essas cruzes foram identificadas e catalogadas na obra de Charles Oman⁴³¹ e o seu paralelismo com as cruzes do Museu Nacional de Arte Antiga devidamente averiguado, já em 2003⁴³². Do ponto de vista da produção dos esmaltes na Península estas peças trazem alguma informação adicional. Trata-se de peças que reproduzem em esmalte *champlevé*, de deficiente execução, os modelos propostos por peças em prata com esmalte translúcido, cuja tecnologia de produção vários centros na Península dominavam totalmente desde o início do século XIV. Por outro lado, trata-se de peças que seguem um protótipo comum ou aproximado, mas, cujas variantes na qualidade e modo de execução do cinzelado sugerem mais do que uma oficina - presumivelmente em Burgos ou numa área geográfica não muito distante - retomando incipientemente a técnica do esmalte *champlevé*, na cidade onde cerca de trezentos anos antes, se supõe tenha sido produzida uma das mais qualificadas e controversas peças esmaltadas da época medieval, a arca ou frontal de Santo Domingo de Silos. O que regista uma perda do domínio da técnica e um impulso de reabilitação de feição arcaizante, que permanece ainda por explicar, mas para o qual Hildburgh propunha a tese que acima citámos⁴³³.

Os modelos em prata e em cobre desta tipologia terão sido muito populares em Espanha e particularmente na região de Burgos, o que é atestado pelo número de exemplares subsistentes (Museu de Pontevedra, Museu Arqueológico Nacional, Madrid, Colecção Plandiura, colecção Lázaro Galdiano, colecção da Royal Historical Society em Londres)⁴³⁴. O grupo de cruzes do MNAA chega à colecção em data tardia e não atesta a recepção contemporânea da produção de peças desta origem e tipo em Portugal. Três delas porém talvez já estivessem em Portugal no final do século XIX, uma na colecção de D. Luís outra na colecção de Teixeira de Aragão (figura muito próxima do monarca que deverá ter tido papel decisivo nas aquisições feitas para a colecção Real) e uma última vendida ao MNAA por Regina Saraiva Nunes. Esta última parece, pelas suas características, poder pertencer a um grupo de cruzes da região de Celorico da Beira -sinalizadas e vagamente descritas na correspondência do negociante de

⁴³¹ OMAN, Charles - *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*. London: Victoria and Albert Museum, 1968. p. 8, nº 22, Plate 34, fig. 59-62

⁴³² PORTUGAL. MINISTÉRIO DA CULTURA. INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO CULTURAL MÓVEL; OREY, Leonor de, ed. lit. - *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Metais - Cruzes Processionais - Séculos XII-XVI*, p. 54-55, 82-91

⁴³³ HILDBURGH, W. L. - *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries*, p. 127

⁴³⁴ FILGUEIRA VALVERDE, J. - Esmaltes gallegos. *El Museo de Pontevedra*. XXIII (1969)

antiguidades Saraiva Nunes com Ernesto Vilhena – que foram sendo vendidas pelos párocos locais, da paróquia de Açores, da paróquia de Forno Telheiro e outras, o que terá mesmo suscitado os protestos da população e, inclusivé, dado lugar a devolução de uma cruz pelo Estado à população. O episódio, muito curioso, é referido negociante, mas não cabe aqui averiguar melhor⁴³⁵. Essa documentação, porém, dá-nos uma ideia muito clara do que terá sido o destino de grande parte das peças medievais deste tipo, diferentemente avaliadas pelos párocos, pelas populações e pelos negociantes de *bric a brac* e sua clientela e oportunamente introduzidas no mercado de antiguidades.

⁴³⁵ CARVALHO, Maria João Crespo Pimentel Vilhena de - *As esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena*, p. 28.

**Objectos localizados na documentação portuguesa a cuja descrição é
associada a indicação de Limoges**

<i>objecto</i>	<i>número</i>	<i>Data do registo</i>	<i>local</i>	<i>nomeclatura</i>
<i>Candelabros pequenos</i>	<i>2</i>	<i>1185</i> <i>(anterior a)</i>	<i>Testamento</i> <i>D. Fernando</i> <i>Martins</i>	<i>Alimoges</i>
<i>Cruz pequena</i>	<i>1</i>	<i>1188</i>	<i>Tesouro da</i> <i>Sé de Viseu</i>	<i>Limogees</i>
<i>Báculo</i>	<i>1</i>	<i>1190</i>	<i>Sé de</i> <i>Coimbra</i> <i>Livro das</i> <i>Calendas</i>	<i>Elemoginis</i>
<i>Castiçais pequenos</i>	<i>3</i>	<i>1209</i>	<i>Tesouro da</i> <i>Sé de</i> <i>Coimbra</i>	<i>Alimogenes</i>
<i>Castiçais</i>	<i>4</i>	<i>1286</i>	<i>Tesouro da</i> <i>Colegiada de</i> <i>Guimarães</i>	<i>alimoges</i>
<i>Arca pequena</i>	<i>1</i>	<i>1286</i>	<i>Tesouro da</i> <i>Colegiada de</i> <i>Guimarães</i>	<i>alimoges</i>
<i>Cruzes</i>	<i>6</i>	<i>1286</i>	<i>Tesouro da</i> <i>Colegiada de</i> <i>Guimarães</i>	<i>alimoges</i>
<i>Cruz</i>	<i>1</i>	<i>1332</i>	<i>Capela de</i> <i>Santa Maria</i> <i>da Alcáçova</i> <i>de Santarém</i>	<i>Alemogees</i>
<i>Naveta</i>	<i>2</i>	<i>1332</i>	<i>Capela de</i> <i>Santa Maria</i> <i>da Alcáçova</i> <i>de Santarém</i>	<i>Alemogees</i>
<i>Castiçais grandes</i>	<i>2</i>	<i>1332</i>	<i>Capela de</i> <i>Santa Maria</i>	<i>Alemogees</i>

			<i>da Alcáçova de Santarém</i>	
<i>Castiçais pequenos</i>	<i>4</i>	<i>1332</i>	<i>Capela de Santa Maria da Alcáçova de Santarém</i>	<i>Alemogees</i>
<i>Sobrefrontal</i>	<i>1</i>	<i>1393</i>	<i>Tesouro da Sé de Coimbra</i>	<i>Elimosiis</i>
<i>Cruz de prata</i>	<i>1</i>	<i>1393-1431 (Aditamento ao inventário)</i>	<i>Tesouro da Colegiada de Guimarães</i>	<i>De lavor d'Alimogees</i>

CAPÍTULO III

O Esmalte translúcido nas colecções portuguesas

Nota prévia

O conjunto de peças de ourivesaria com aplicações de esmalte translúcido que aqui catalogamos levantaram-nos desde o início algumas questões de metodologia do ponto de vista do inventário. Aqui as expomos por nos parecerem dignas de reflexão.

Na verdade quando falamos de peças em cobre com esmalte *champlevé* falamos quase sempre em peças em que o esmalte concentra praticamente toda a componente decorativa da peça em que é aplicado, além de a única componente de cor, tornando-se por isso em muitos casos essencial para a leitura dos objectos. Se falamos de placas de cobre em esmalte pintado, então o esmalte é a verdadeira essência da peça. Mas quando falamos de esmalte translúcido aplicado em peças de ourivesaria, a perspectiva deve ser diferente. Se as houve, não subsistiram em Portugal peças de grandes dimensões como retábulos ou frontais revestidos com placas de esmalte translúcido como o relicário do corporal de Bolsena (na catedral de Orvieto) ou o retábulo do altar mor da catedral de Girona. As peças subsistentes em Portugal com esmalte translúcido aplicado são essencialmente alfaia litúrgicas como cálices ou cruzeiros e algumas, muito escassas, de uso civil, embora seja outra a realidade que nos transmitem os inventários. Nesse grupo de objectos, encontramos exclusivamente exemplares muito elaborados do ponto de vista formal e estilístico, enquadráveis em categorias próprias da ourivesaria que têm vindo a ser formuladas e definidas na historiografia portuguesa ao longo dos anos. O esmalte não é nessas peças mais do que uma componente decorativa com carácter meramente auxiliar, por vezes apenas residual. Ainda assim, em muitos casos concentra toda a iconografia - figurada ou não - e toda a narrativa e simbólica das peças. A componente da cor abria uma dimensão simbólica e mística diferente da que proporcionava a representação pelo trabalho do metal (repuxado ou cinzelado), e também a marcação de posse pelas armas (de uso muito corrente na esfera civil como na religiosa). Por outro lado, o esmalte translúcido tem a qualidade de transmitir profundidade e relevo a uma imagem cinzelada, por mais simples que seja, indo por certo ao encontro de uma tendência naturalista que se afirmou com o gótico na escultura

como na ourivesaria; permite, além disso, destacar uma representação figurada, mesmo que de pequena dimensão numa superfície trabalhada em relevo ou polida.

A transparência, o brilho, as cores variadas, vívidas e muito duráveis devem ter sido aspectos que pesaram na opção de fazer esmaltar objectos de todo o tipo e função, sobretudo ao longo do século XVI.

Aspectos de natureza mais prática devem também ter-se em conta, como o facto de o esmalte ser uma matéria pesada que se associava aos metais de modo quase sempre irreversível, o que significa que, quando eram pesadas, não era possível saber exactamente qual era nelas a ponderação de esmalte. Se, por um lado, isso lhes subia o preço sem acréscimo de metal com vantagem evidente para o fabricante, deve ter-se em conta que essa vantagem era relativa, dado o custo da mão de obra do esmaltador, necessariamente cara por se tratar de um trabalho moroso, delicado e muito especializado, fosse ou não o próprio ourives a realizá-lo. Não temos dúvida de que a esmaltagem sobre prata e sobre ouro era uma técnica cara e que o valor das peças em que era aplicada aumentava pela sua aplicação, independentemente do peso da matéria-prima de suporte⁴³⁶.

Nas colecções portuguesas, nos museus, nas misericórdias, nas catedrais e pequenas igrejas são em grande número as peças de ourivesaria que apresentam apontamentos de esmalte nos nós, na haste, ou na base; algumas outras guardam já apenas uma vaga memória do esmalte, materializada por vezes em pequenos grânulos vítreos subsistentes ou simplesmente nas superfícies sulcadas irregularmente para fixação do esmalte e hoje descobertas. O esmalte translúcido, pelas suas características, aplicado em camada fina sobre a prata (matéria à qual ainda para mais a matéria vítrea se fixa menos bem que ao cobre) apresenta menos resistência à usura a que o quotidiano do culto sujeitou a maior parte das peças das nossas igrejas. Aplicado, muitas vezes, nas zonas preferenciais de manuseamento, como os nós dos cálices e das custódias, foi ainda mais efémera a sua existência.

São aqui mencionados apenas alguns exemplos, mas muito mais peças haverá em que um olhar atento encontraria vestígios de matéria vítrea sobre as aplicações de prata. Esse exercício, que pode à partida parecer gratuito ou irrelevante, revela rapidamente o seu potencial quando percebemos que esmaltes com características aproximadas surgem aplicados em peças com trabalho de ourives distinto, ou seja,

⁴³⁶ Agradecemos a Erika Speel a partilha das suas anotações inéditas sobre o esmalte translúcido nas quais esta última questão é abordada.

muito provavelmente de oficina e mão diferentes; ou que a mão que cinzela a prata branca para esmaltar nada tem que ver com a que cinzela o resto da prata em volta; ou que as formas das placas parecem ser padronizadas, isto é, obedecer a um formato estandardizado, intermutável e passível de ser utilizado em quase qualquer peça da mesma tipologia (e por vezes mesmo de diferentes tipologias).

Estes aspectos remetem-nos para a necessidade de alguma reflexão sobre as práticas oficinais e a circulação de artífices ou artifex, se quisermos, e também sobre a possibilidade de um pré-fabrico de algumas destas aplicações esmaltadas. Na verdade, estes elementos com esmalte translúcido aplicados nas peças de ourivesaria não podem - por razões técnicas relacionadas sobretudo com as temperaturas de fusão dos diferentes materiais - ser produzidos na própria peça já concluída, sendo por definição elementos de aplicação, logo passíveis de ser produzidos em local e momento diferente. Essa intermutabilidade já poderia acontecer com aplicações em cobre, mas não decorria de uma impossibilidade técnica.

Na observação de algumas peças do século XIV, XV e XVI verificamos que há uma certa estandardização no formato das placas em prata revestidas em esmalte dentro de cada tipologia. São recorrentes os quadrifólios com figuração de santos para aplicação nos braços das cruzes e placas quadrangulares para os seus cruzeiros. São igualmente vulgares os losangos (os “botões losango” a que se referia João Couto⁴³⁷) com cabeças de santos, com escudos de armas ou com monogramas. Serão também correntes as placas circulares de aplicação no centro das patenas dos cálices. Mais tarde, já no início do século XVI surgem aplicações, em forma de gota alongada nas bases e lâminas que revestem completamente hastes tubulares sextavadas de cálices, relicários e custódias. Interrogamo-nos se seriam estes elementos os *sobrepostos de prata, que forem esmaltados*, mencionados no *Termo de concerto e composição entre os Juizes do Officio* de 1686 a que anteriormente nos referimos.

Nas peças subsistentes, o facto de os elementos de aplicação terem frequentemente formas estandardizadas, permite-nos supor que facilmente poderiam circular entre oficinas. Se imaginarmos que uma estrutura officinal, para produzir pequenos elementos com carácter acessório na decoração de uma peça, (possivelmente apenas em parte das peças que produzia, e não na sua totalidade) teria que instalar toda a parafernália necessária ao fabrico do esmalte e, além disso, ter que de algum modo

⁴³⁷ COUTO, João e GONÇALVES, António Manuel - *A Ourivesaria em Portugal*, p. 89

adquirir a competência específica necessária, percebemos que, eventualmente seria mais rentável adquirir no mercado essas aplicações já feitas.

Quem as fabricaria então e onde se situariam essas oficinas? Distribuir-se-iam por toda a Península incluindo Portugal ou apenas na proximidade dos grandes centros produtores de ourivesaria?

Não temos, na documentação portuguesa, elementos sobre a organização profissional dos ofícios ligados aos metais anteriores ao século XVI e nenhum documento comprova ou indicia que existisse em Portugal essa dinâmica de funcionamento entre oficinas; registamo-la apenas como verosímil.

O Regimento dos ourives do ouro de 1512 apresentado a D. Manuel⁴³⁸ não faz nenhuma alusão à prática da ornamentação complementar das peças com esmalte, o que é deveras surpreendente considerando a abundância de peças esmaltadas que, a avaliar pelo que é registado em documentos de outro tipo, se produzia então em Portugal. Já o regimento dos ourives do Ouro de Lisboa apresentado em 1538, no seu capítulo 14º propõe como prova de examinação dos candidatos a oficiais a execução de *Huma scinta de ouro, lavrada e aparelhada para se esmaltar com seu meio relevo coronata, e remate* (...) ⁴³⁹. Esta menção, como já vimos anteriormente, não refere o ofício de esmaltador propriamente dito e faz-nos pensar que a competência para executar esse tipo específico de decoração não era exigida aos ourives do ouro na base da sua formação, apenas a preparação das peças para virem posteriormente a receber esmalte. O teor das descrições nos inventários faz-nos supor que esta preparação da peça se destinava à aplicação do esmalte de tipo *ronde-bosse* e não translúcido, permitindo-nos presumir que muito provavelmente existiriam oficiais a esmaltar peças nessa técnica (*ronde-bosse*) em Portugal, o que pouco acrescenta à escassa informação de que dispomos sobre a dinâmica interna das oficinas bem como o seu *modus operandi* na execução das peças com esmalte.

O acesso a um universo mais amplo e diversificado de peças permitiu a M.-M. Gauthier verificar que, cerca de 1330, na região de Florença, começam a surgir peças (cálices) em cobre (em vez de prata) com placas em prata com esmalte translúcido. Por outro lado, permitiu-lhe encontrar obras como a crossa de Egmond (do bispado de Haarlem, Amsterdão) cujo trabalho de ourives da prata apresenta características que o

⁴³⁸ SILVA, Nuno Vassallo e - O Regimento dos Ourives do Ouro de Lisboa de 1512 *Olisipo: boletim do Grupo Amigos de Lisboa*. S. 2, nº 1 (1994) p. 43-46

⁴³⁹ SILVA, Nuno Vassallo e - *O Regimento dos Ourives do Ouro de Lisboa de 1512* p. 56

filiam nas produções do Nordeste da França ou da Baixa Renânia e, no entanto, se encontra revestida com esmaltes de origem parisiense. Salientamos aqui um aspecto que nos dá a noção da relevância do estudo destas pequenas placas: tais aplicações, onde nos primórdios se conjugavam o esmalte *champlevé* e o translúcido, deverão ter tido um papel inesperado mas muito relevante na difusão dos modelos e linguagem da iluminura da região da Picardia, de Artois e de Hainaut, bem como elementos da arquitectura e do vitral dessas regiões sendo, supõe-se, importadas daí pelos ourives sienenses e aplicadas nas suas peças⁴⁴⁰.

Sem dados documentais, mas na posse de abundante, talvez única, informação visual sobre o tema, M.-M. Gauthier chama precisamente a atenção para os mecanismos de industrialização e comercialização destas placas, a partir dos vários centros de fabrico europeus e ainda para a questão da diferenciação dos ofícios de esmaltador e de ourives (que muito provavelmente existiu) perspectivas que devem equacionar-se na análise e classificação dos objectos. Otto von Falke coloca mesmo a hipótese de, num grupo de cruces com marcas de Barcelona, terem sido aplicados esmaltes italianos, umas vezes contemporâneos do fabrico da cruz, outras vezes mesmo anteriores a este⁴⁴¹.

Para o caso dos esmaltes em Portugal ao longo do século XIV e XV, não podemos ficar indiferentes ao facto de, as peças subsistentes em que os encontramos aplicados, sistematicamente apresentarem semelhanças com peças espanholas, algumas das quais marcadas ou comprovadamente produzidas em Espanha, designadamente nas regiões de Aragão e Catalunha. O facto não surpreende, considerando a actividade fulgurante das oficinas de ourives e esmaltadores dessas regiões, na intersecção das influências italiana e francesa e, por outro lado, o número e qualidade das alianças entre a corte de Portugal e os reinos de Espanha. Durante esse período, a quase totalidade dos casamentos foi celebrado entre portugueses e castelhanos ou aragoneses. A essa transferência de consortes correspondia a transferência de bens sumptuários e, com estes, de opções estéticas e também de artistas. Essa relação com Aragão e a Catalunha, qualquer que tenha sido o local efectivo de produção das peças e dos esmaltes que lhes estão aplicados, marca indelevelmente o carácter do pequeno grupo de peças do período que aqui analisamos.

⁴⁴⁰ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 212

⁴⁴¹ FALKE, Otto von.- L'Orfèverie et l'Émaillerie au XVe siècle. In MICHEL,ed. - *Histoire de L'Art*. Paris, 1908. Vol. III, p. 895

No final do século XV, porém, esse quadro tende a mudar e a alargar muito o seu horizonte geográfico. Com o aumento exponencial dos recursos financeiros um novo período se inicia, marcado pelo fluxo intenso de relações com a Europa e com o Oriente, fomentando a transferência de artistas, formas, técnicas e materiais de, e para, paragens mais longínquas. A corte portuguesa constitui uma clientela numerosa, abastada e cada vez mais prestigiada internacionalmente, celebrada por inúmeros visitantes estrangeiros. Opulenta e ostensiva nas suas manifestações diplomáticas, gera uma procura de bens sumptuários que atrai artistas das mais variadas nacionalidades⁴⁴². Segundo Vergílio Correia, no primeiro terço de Quinhentos, um quarto dos ourives de Lisboa é estrangeiro. Em 1513, laboravam na cidade pelo menos quinze espanhóis, dois italianos, dois franceses, um flamengo e um alemão⁴⁴³. É evidente que o número de profissionais estrangeiros em Portugal seria já muito elevado em meados do século XV a ponto de originar legislação reguladora do exercício da profissão, mas não há dúvida de que o número aumenta exponencialmente no século XVI.

Os Documentos

Séculos XIV-XV

À natureza perene das instituições religiosas se deve a preservação do *corpus* das peças em metal medievais chegadas aos nossos dias. Apesar de todas as vicissitudes, práticas de alienação, reciclagem e reutilização, é no seio dos tesouros religiosos que até mais tarde se preservou essa escassa materialidade. Não surpreende, pois, que esse *corpus* seja quase exclusivamente constituído por alfaias religiosas.

A regra aplica-se, por extrapolação, aos objectos esmaltados. A documentação prova porém que a diversidade de categorias e tipologias de objectos enriquecidos com esmalte era muito grande e sobretudo a partir do século XIV, estava longe de se limitar à esfera religiosa. A componente da cor nos objectos em metal (precioso ou não) era quase exclusivamente assegurada pelo esmalte e pelas pedras e portanto igualmente apelativa para qualquer das clientelas.

A rede intrincada das alianças matrimoniais entre as casas reais europeias favoreceu uma intensa circulação de objectos sumptuários, e mesmo de artistas com peso decisivo na “viagem das formas” e consequentemente na formação do gosto, da

⁴⁴² VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*, p. 86

⁴⁴³ CORREIA, Vergílio - *Arte: Ciclo manuelino*,

moda e das opções estéticas das elites. Neste quadro, o século XIV português foi marcado pelas ligações com as cortes de Aragão e Castela que contribuíram para trazer ao país alguns dos objectos hoje subsistentes, dos mais significativos da ourivesaria medieval em Portugal.

A presença de artistas como mestre Pêro, aragonês chamado a Portugal para esculpir o túmulo de D. Isabel de Aragão, permite adivinhar da atualização do gosto da corte portuguesa de então que provavelmente terá trazido a Portugal outros oficiais dos quais, infelizmente, não resta vestígio documental.

A documentação em que se registam os bens de rainhas e princesas de então, ainda que escassa, permite um vislumbre do luxo e da sumptuosidade de que se faziam rodear e por vezes a origem dos bens que entesouravam.

A progressiva estabilidade do reino de Aragão, o estabelecimento de cortes condaís e reais e o crescente poderio económico dos mosteiros e catedrais decorrentes da afirmação do culto cristão na Península resultam em prosperidade e incremento das artes que permitiam materializar uma crescente apetência pelo luxo e pela ostentação. A ourivesaria conquista um lugar muito particular nessa busca de requinte e ostentação que era, simultaneamente, uma forma de afirmação de poder. A portabilidade das peças aliada a uma forte mobilização dos artistas para junto dos centros de poder, bem como a circulação dos acervos reais, facilitou a circulação das formas e a construção de um gosto de escala europeia.

A conjuntura política e as alianças matrimoniais determinaram um afastamento da arte de Aragão relativamente à arte muçulmana peninsular, vinculando-a sobretudo às influências francesa e italiana. No início do século XIV entram em Aragão, Catalunha e Maiorca inúmeros artistas estrangeiros, sobretudo franceses e italianos.

A diversidade da cultura artística francesa era marcada pela importância da corte papal de Avinhão, ainda mais cosmopolita que a parisiense, e geradora de múltiplas inter-relações graças às visitas e permanência de eclesiásticos de outras regiões da Europa, missões diplomáticas e visitas dos membros das famílias reais. Avinhão funcionava pois quer como centro produtor quer como uma espécie de plataforma de redistribuição de bens sumptuários e de artistas que, alcançando fama ao serviço do Papado, daí partiam para Aragão e Castela. Paris e Montpellier eram também grandes centros produtores de manufacturas de luxo.

A documentação da primeira metade do século XIV fornece dados sobre a presença em grande número de artistas franceses e italianos nos territórios da coroa de

Aragão e na Catalunha. Os artistas franceses, relacionados sobretudo com empreitadas arquitectónicas de iniciativa régia, os italianos sobretudo como ourives, fazendo a região emergir definitivamente da tradição tardo românica dominante até ao final do século XIII. Francesca Español identifica essa dupla ascendência estética como propiciadora da entrada em Aragão e na Catalunha do léxico do chamado “gótico setentrional” por via dos escultores franceses e do léxico do gótico italiano por mão dos ourives. Esse panorama só se alterará no final da centúria, mais uma vez devido à entrada massiva de artífices estrangeiros, nessa altura também dos países mais a norte como a Alemanha e a Flandres, intervindo esses artistas em todas as áreas (escultura, pintura ourivesaria, miniatura...) e trabalhando, nalguns casos, junto dos artífices locais⁴⁴⁴.

A ourivesaria é, assim, uma arte florescente em Aragão e na Catalunha do século XIV. Nuria Dalmases contabilizou, só em Barcelona, 498 ourives⁴⁴⁵, resultando numa prolífica e qualificada produção de objectos em prata e ouro enriquecidos com esmaltes e gemas - nalguns casos verdadeiramente na vanguarda do gosto europeu - produzindo-se aí alguns dos objectos mais sumptuosos que hoje conhecemos ou de que temos notícia. Graças à presença de esmaltadores franceses e italianos junto de ourives barceloneses é possível que se tenha desenvolvido aí, por exemplo, um ou vários centros produtores das prestigiadas *esculturas* em ouro revestidas com esmalte opaco, ou esmalte *ronde –bosse*. A produção deste tipo de objectos começou em Paris e alcançaria enorme prestígio por todas as cortes da Europa, incluindo a portuguesa. Da sua entrada precoce em Aragão há notícia por volta de 1390 com a chegada de Dona Violante de Bar e com os presentes do Duque de Berry a D. Juan I de Aragão. Todavia no início do século XV são tão abundantes os registos nos inventários régios da corte aragonesa de objectos deste tipo, com marcas de posse e escudos de armas esmaltados, ou seja de encomenda, que se supõe terem entretanto começado a ser produzidos localmente⁴⁴⁶.

A corte portuguesa era, por seu lado, logo ao tempo de D. Dinis, altamente prestigiada e influente em toda a Península. Este prestígio trouxe a Portugal algumas

⁴⁴⁴ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca - *Artistas y obras entre la corona de Aragón y el Reino de Francia*. In María C. Cosmen (coord.), ed. - *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009. ISBN 978-84-9773-463-9. p. 283

⁴⁴⁵ DALMASES, N. de; CATALANS, Institut d'Estudis; ALCOLEA, S. - *Orfebrería catalana medieval, Barcelona 1300-1500: (aproximació a l'estudio)*, Barcelona: Institut de Estudis Catalans, 1992

⁴⁴⁶ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca - *Artistas y obras entre la corona de Aragón y el Reino de Francia*, p. 287

figuras de entre as mais destacadas da nobreza e das casa reais de Castela e Aragão entre as quais se conta por exemplo a marcante presença de D. Bataça (ou Vataça) Lascaris, aia de D. Isabel de Aragão de Portugal, ou D. João de Aragão (vindo com uma embaixada à corte portuguesa para aí casar a sua irmã D. Violante), João Afonso de Albuquerque, João Nunes de Lara, Pedro Fernandes de Castro ou o infante Afonso de la Cerda⁴⁴⁷.

É neste quadro de prolíficas relações internacionais e de verdadeiro cosmopolitismo que vive a corte portuguesa no século XIV e é desse modo que se deixa marcar por um sistema de redistribuição de objectos e formas, moda e gosto, que emana dos tesouros religiosos e áulicos peninsulares, designadamente a partir de Aragão.

Assim, afigura-se-nos pertinente a análise de alguns documentos da época que nos parecem reflectir bem esse tráfego intenso de bens de luxo e a fortuna de que, nesse contexto, gozavam as aplicações em esmalte em peças com as mais variadas funções, da devoção religiosa privada ao adorno pessoal.

Os inventários religiosos

O inventário da Sé de Coimbra de 1393, bem como outra documentação da mesma e ainda da Sé de Braga (que releva da chamada “recolha da prata” levada a cabo durante o reinado de D. Afonso V) e ainda o inventário de 1363 da colegiada de Santa Justa de Coimbra, revelam referências a peças decoradas com elementos em esmalte.

Nem sempre é possível, pela descrição do item ou pela sua localização no corpo do documento, apurar a matéria de base, isto é, nem sempre sabemos se a descrição se refere a um objecto em prata ou em cobre ou latão. Nos documentos que analisámos, a indicação da presença do esmalte acontece sistematicamente com recurso à expressão *com esmaltes*, exceptuando a cruz, registada no inventário da Colegiada de Santa Justa que se descreve como *hua cruz de prata grande, dourada, esmaltada com seu crucifixo* [...] ⁴⁴⁸. Este modelo de descrição em que os esmaltes são isolados e muitas vezes enumerados, sugere que a utilização do esmalte estava limitada a determinadas zonas do objecto, e que, entre essas zonas e a restante superfície da peça, não havia continuidade, isto é, que os esmaltes eram aplicados em elementos, por sua vez aplicados na superfície da peça.

⁴⁴⁷ MATTOSO, José (dir.) - *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992. p. 153

⁴⁴⁸ Inventário da prata da Colegiada de Santa Justa de Coimbra realizado em 15 de Fevereiro de 1363. AN/TT – Colegiada de Santa Justa de Coimbra, m. 14, nº 269. Cit. por: COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 194

Essa é a configuração que encontramos em todas as peças em prata com esmalte datáveis da segunda metade do século XIV e primeiro quartel do seguinte que subsistem nas colecções portuguesas⁴⁴⁹. Embora com risco, podemos presumir que os registos que encontramos na documentação se referem a peças com esmaltes translúcidos sobre prata trabalhada em *basse-taille* e não de peças cujo próprio corpo e superfície era escavada e esmaltada em *champlevé*.

As descrições deste tipo abundam na documentação do século XIV e XV. Mencionaremos aqui, a título exemplificativo, algumas das muitas referências no inventário de 1393 da Sé de Coimbra e no inventário do século XV (de 1459 segundo Avelino de Jesus da Costa)⁴⁵⁰.

No final do século XIV, onze dos cinquenta itens que constituem o *titollo da plata e ouro da dicta egreja da See* de Coimbra têm esmaltes aplicados. A esse número somam-se ainda o frontal mor e o sobre-frontal a que acima nos referimos:

- *item. Outra cruz grande de plata branca, dourada per partes, em que aviia huum crucifixo e da outra parte a imagem da Trindade em [que] avia oyto esmaltes em na cruz e hua pedra verde e o pee da cruz todo esmaltado em claustra e imagees de homeens e molheres*⁴⁵¹

- *Item. Outro calez antigo feito à maneyra de vasso e tem no vasso de cima quatro esmaltes e quatro no fundo, todo dourado*⁴⁵².

- *Item. Dous castiçaes de plata grandes dourados, e teem em cima arredor folhetaria enlevada com senhos vasos em cima e três pees e vinte e huum esmaltes cada huum anielados*⁴⁵³.

Destaca-se neste inventário, uma peça de uma tipologia menos frequente e que pela descrição se afigura ser de excepção *Item. Huum relicayro de plata todo, com quatro esmaltes no pee, com feguras de liões, e em cima hua arca de christal na qual*

⁴⁴⁹ Uma cruz da paróquia de Vera Cruz de Marmelar; uma cruz relicário no tesouro da Sé do Porto (Inv. 160.57.5); uma cruz dita de D. João das Regras do Museu de Alberto Sampaio (Inv. MAS O-53); um cálice da Colegiada de Guimarães no mesmo museu (MAS O-38); uma imagem de Nossa Senhora da Oliveira do mesmo Museu (Inv. MAS O-50); uma cruz do Museu Machado de Castro (inv. MNMC 6078 O 15); um cálice no museu da Igreja de São Vicente de Fora e um cálice no Museu Nacional de Arte Antiga proveniente do Convento de Almodôvar, Beja (Inv. MNAA 110 Our).

⁴⁵⁰ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 42

⁴⁵¹ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 83

⁴⁵² COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 87

⁴⁵³ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 122

*jazem reliquias de sanctos. E em cima huum crucifixo e johanne e Maria e três cruces pequenas. E em cima averia quatro smaltes com duas pedras e quatro liões e figuras de Sam Pedro e de Sam Paullo e quatro figuras de cegonhas [...]*⁴⁵⁴.

No inventário do Tesouro da Colegiada de Guimarães de 1459, sete dos dezoito cálices do tesouro têm esmaltes nos quais não estaria ainda incluído o famoso cálice de S. Torcato, cuja incorporação no tesouro se faria só em 1474, mas onde todavia encontramos uma descrição que lhe pode corresponder e que tem vindo a ser interpretada como tal:

*Quallez grande de prata com seis esmaltes no pee e seis na maçaa ehuu na patena dourado o qual quallez e patena pesou çinquo marcos e quatro onças e mea*⁴⁵⁵.

O mesmo documento regista: *It outra [cruz] chaa com treze esmaltes de prata e huu cruçeffixo nomeo [...]*; e alguns objectos de tipologias menos comuns também eles com esmaltes aplicados como: *It outra cruz de pedra cristal pequena ~q tem huu esmalte e huu cruçifixo, It huu quorall cõ seu pee de prata dourado com quatro esmltes no pee, e huu esmalte de prata cõ huua Imaiem de santa maria e sseu ffylho, he em fondo huua que eem cima huua cruz com Joane e marja, It hua rroda de prata cõ huu esmalte e fegura da saudação de santa maria [?]*⁴⁵⁶.

Neste inventário não conseguimos esclarecer se a menção muito truncada, quase ininteligível: *It huma [...] com seu assentamento [...] falljcia em [...] e huma froll na cabeça, a qual pesou [...] dourada com seu filho no collo q d [...] lemos a qual pesou [...] e mea onça* se refer à imagem da Virgem com o Menino em prata que hoje existe no Museu Alberto Sampaio. Outras imagens da Virgem são aí referidas, aliás, nenhuma contempla a presença de armas de D. João das Regras, o mesmo acontecendo com as cruces. Trata-se no entanto de duas peças que muito povavelmente datam do final do século XIV e que se supõe já integravam o tesouro nessa data. São-no todavia no inventário realizado em 1527, descrevendo-se-lhe então múltiplos sinais de degradação:

*It. Hua c'z grande de prata dourada ho ouro çujo e defumado com todollos pilars q'brados no pee e na aspa alguas flores quebradas e esmaltada cõ ho p'endimen^{to} d X'ps e huu tit^o de p'ta com ho nazareno [...]*⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 85

⁴⁵⁵ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 164-165

⁴⁵⁶ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 164-169

⁴⁵⁷ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, vol. 37, n.º 3, p. 142

It. Mais huã ymage de nossa Snrã com seu fº no collo de prata dourada com huã ramo de prata doliu^{ra} q já nõ he dourado p' se gastar e huã pillar frmoso em q esta assentada todo de prata dourado e esmaltado cõ huãs armas dos p'eiras e tem q'tro capiteis quebrados q andam de fora e cinco flores menos na cabeça e sete flores q lhe mjingõnas coronetas do assento em q esta assentada e das flores sobr ditas da coroa aalem das cinqº sobr ditas som açhadas duas q andam de fora quebradas| p' q erom p' todas sete ao redor da coroa e as cinqº nunq' foram açhadas nem etregues ao Th^{ro}458

Estas últimas referências documentais são especialmente importantes por documentarem duas peças que ainda existem e nos permitirem o raro benefício da comparação da nomenclatura com a materialidade das peças.

Na cruz (**Catálogo nº 41**), as dez aplicações em prata com figuração escavada, terão outrora sido cobertas com esmalte translúcido. Preponderantes na peça, nelas se concentra toda a narrativa e figuração e talvez por isso não são designadas como “x esmaltes” mas descritas como se do corpo da peça se tratasse: *esmaltado com a cena da prisão de Cristo e com um título de prata com o Nazareno*. A imagem de Nossa Senhora (**Catálogo nº 47**) apresentaria eventualmente o esmalte translúcido aplicado nos janelões que se abrem no *edifício* que constitui a base, evocando o vidro transparente e colorido dos vitrais da época, e também neste caso o *pilar formoso* é descrito como esmaltado.

No inventário de 1527 da Colegiada de Guimarães registam-se duas custódias com indícios de degradação e portanto por certo já com alguns anos à data do inventário:

It. Huã custódia redonda toda de p'ta dourada toda desmaltes darredor e com huã espelho dabrillo e de dent^{ro} huã ymage de nossa Snra dourada cõ huus esmaltes nas ilhargas| e mea lua dourada e q se poi ho sacramento e anda desmanhada e há mester p^a se correger [...] (sobre esta peça diz-se ainda que era a principal custódia da igreja).

It. out^{ra} custódia c'stall e q leua ho cura ho sacramento aos Infermos e tem q'tro esmaltes no pee honde te huãs armas e p'a as ilhargas honde te ho c'stall p'cintada de p'ta dourada e emçima seu castelo de p'ta como c'çifixo com nossa Snra e Joane e tudo dourado e anda desmaçada [...]459.

⁴⁵⁸ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, vol. 27, nº 4, p. 149

⁴⁵⁹ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 148

Estas peças, que, pelas razões já expressas, não quisemos deixar de registar, são inventariadas em data tão avançada que nada nos garante não fossem enriquecidas com qualquer das outras técnicas de esmaltagem que no início do século XVI eram já correntes em Portugal.

Uma última descrição neste inventário de 1527 chama a nossa atenção pelas mesmas razões que as duas anteriores - a invulgaridade da tipologia no contexto desta documentação e o facto de provavelmente serem, à data do inventário, peças já algo mais antigas - são eles quatro ceptros de prata dourados, aos quais faltavam já *capitees* estando um deles mesmo quebrado e soldado com cobre “*e cada huu dellos tem alcachofro e cima cõ seu esmalte [...] e toda aaste deste ceptos he cuberta de p'ta brãca cõ seus noos dourados*”⁴⁶⁰. Também relativamente a estes ceptros se não pode saber que tipo de esmaltes lhes seriam aplicados.

A descrição de outras quatro peças afins no documento de aditamento ao inventário de 1393 da Sé de Coimbra (realizado antes de 1431) de algum modo enriquece a informação relativamente a esta tipologia e, por outro lado, permite-nos saber que peças com características pelo menos aproximadas existiam já no início do século XV: *Item. Outros quatro ceptos co[m] dourado de lavor de maçonaria, com senhas boletas d'esmalte azur em cima [...]*⁴⁶¹.

As tipologias de peças com esmaltes sobre prata que pudemos encontrar na documentação das instituições religiosas são diversificadas, cobrindo um largo espectro de alfaia litúrgica: cálices (muito numerosos), cruzes, custódias, imagens de santos, castiçais, galhetas, relicários, ceptros, mitras e outras alfaia têxteis, suportes ou elementos de fixação de peças em cristal ou coral.

Sobretudo nos cálices (e respectivas patenas), cuja descrição é geralmente mais eloquente, os esmaltes localizam-se com maior incidência no nó (*maçaa*) e no centro da patena, ocorrendo também no pé e, mais raramente, na copa.

O esmalte translúcido, enquanto componente de cor, parece continuar a concentrar, em muitos casos, grande parte da componente narrativa, simbólica ou heráldica, das peças em que era aplicado, potencial que, a par com a qualidade plástica, era explorado também na paramentaria, de que julgamos serem exemplo um par de luvas e uma mitra mencionadas no inventário de Coimbra de 1393, tendo a mitra [...]

⁴⁶⁰ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 151

⁴⁶¹ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 137

*vinte seys esmaltes com cabeças [...] os pendentes detrás [...] tem cada huum [...] nove esmaltes com cabeças [...] e as luvas [...] senhos esmaltes*⁴⁶². Já no inventário do século XV da Colegiada de Guimarães, uma *mãtjlha de pano azul cõ esmaltes em ella*⁴⁶³.

Todavia, as descrições, de um modo geral, são lacónicas, ou mesmo omissas, quanto à iconografia representada. Constituem excepção as peças que pela sua opulência se destacam, no contexto de uma certa “hierarquia” dos objectos que parece omnipresente nalgumas descrições, sendo noutras mesmo expressa. É o caso da descrição de um cálice que se faz no aditamento ao inventário de 1393: *Item. Huum calez grande, dourado, o mais solempne que há na egreja, e tem no pee figurada a paixom e na maçã VI esmaltes e no vaso leteras derrador. Todo dourado de fora e de dentro. E a patena toda dourada com leteras derrador em em meo huum esmalte com huum crucifixo e Joham e Maria [...]*⁴⁶⁴.

É também o caso de uma cruz doada por Vasco Martins da Cunha a que já nos referimos: *Item. Hua cruz de prata dourada, que deu Vaasco Martinz da Cunha, com seu pee, que tem huum crucifixo na meatade e quatro esmaltes nos cantos, que tem Joham e Maria e huum anjo e huum homem que saae de moymento e detrás os evangelistas e a Trindade em meo [...]*⁴⁶⁵.

O número avultado de peças com esmaltes no nó, mencionadas nesta documentação, peças que, pelo peso, se adivinham de pequena dimensão, associado à omissão sistemática do assunto representado nos esmaltes, fazem-nos supor que se trataria de peças do ponto de vista do esmalte, mais próximas de uma linha de produção estandardizada, com representações singelas de cabeças de santos. Um exemplo de peça com esmalte deste tipo é o cálice existente no museu da igreja de São Vicente de Fora (**Catálogo nº 34**).

São excepção as peças em cujos esmaltes se representam escudos de armas, ou outras marcas de posse, esses sim, muitas vezes identificados nas descrições de inventário, que adiante analisaremos.

Outras peças com armas esmaltadas apostas, como terá sido o frontal da Sé de Coimbra, o relicário da mesma Sé ou a imagem de Nossa Senhora com o Menino da

⁴⁶² COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 117

⁴⁶³ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 171

⁴⁶⁴ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 136

⁴⁶⁵ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 137

Colegiada de Guimarães correspondem a tipologias menos comuns. O percurso destas peças até à sua integração nestes tesouros deverá configurar diferentes dinâmicas de circulação, tendo na origem encomendas com requisitos específicos, não praticáveis em aquisições casuais.

O uso do esmalte para aposição de escudos de armas seria muito frequente, conforme atestam a documentação e várias das peças que compõe o Tesouro da Colegiada da Senhora da Oliveira de Guimarães ou o tesouro da Rainha Santa em Coimbra.

O universo áulico

O testamento de D. Beatriz de Castela, mulher de D. Afonso IV, datado de 1358⁴⁶⁶, é rico em referências a objectos em esmalte e ilustra bem a enorme diversidade de tipologias em circulação.

Trata-se de um acervo onde sobressaem peças requintadas, distintas das produções estandardizadas de objectos utilitários que encontramos nos inventários das sécs. Várias delas provenientes de Aragão ou por oferta de D. Leonor de Portugal - sua filha e rainha de Aragão por matrimónio em 1347 com D. Pedro IV de Aragão - ou por oferta de Lourenço Martins do Avelar (o Mestre de Aviz D. Martim do Avelar) quando vindo desse reino.

O conjunto dos bens pertencentes a D. Beatriz, em 1358 resulta de múltiplos “avanços e recuos” de bens oferecidos por e aos seus descendentes e por D. Afonso IV. Além disso, D. Beatriz e D. Afonso IV eram parte integrante de um tecido apertado de relações que incluía também D. Isabel de Aragão, D. Jaime II de Aragão, D. Elisenda de Moncada e D. Leonor de Portugal.

O tesouro de D. Beatriz funcionou como *foco de um feixe complexo de relações que atravessa toda primeira metade de Trezentos, articulando Castela, Portugal e Aragão e em que a comunicação se faz tanto pela circulação dos príncipes e daqueles que os acompanham, como pela dos objectos que constituem demonstração material do seu poder*, como bem notam dois dos autores que recentemente se dedicaram ao estudo desta importante documentação⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Trata-se de um de três documentos desta natureza relativos aos bens de D. Beatriz, um codicílio de 1354 e dois testamentos, um de 1357 e outro de 1358 que aqui analisamos, em cada um dos quais se reformulam as disposições dos anteriores na sequência da morte de descendentes e cônjuge.

⁴⁶⁷ FERNANDES, Hermenegildo, AFONSO, Luís U. - Do luxo à economia do dom: em torno do tesouro da rainha D. Beatriz (1349-1358). *CLIO revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*. 16/17 (2008) p. 379

No tesouro de D. Beatriz cruzam-se objectos de luxo vindos de Castela e de Aragão, com toda a carga de influências que essas proveniências acarretam, contribuindo - juntamente com acontecimentos como a vinda de Mestre Pêro - para a entrada em Portugal do novo gosto europeu, ainda que num círculo restrito e de elite.

Ao longo do século XIV, a importância dos mestres e da Ordem de Avis no tecido destas relações ao longo do século XIV ajuda a enquadrar algumas das peças subsistentes em Portugal. Falamos da cruz de João das Regras (em nosso entender obra vinda de Aragão, mais concretamente da região catalã) e outras mencionadas em documentação como as trazidas de Aragão pelo Mestre da Ordem D. Lourenço Martins do Avelar.

Alguns dos itens mais destacados (ou, pelo menos, que merecem da parte do relator e da rainha um estatuto especial pela descrição) no inventário do tesouro de D. Beatriz, são objectos de adorno. Assim julgamos ser o caso daquele que é, para nós, o mais enigmático dos objectos mencionado neste documento: uma serpe esmaltada.

Na verdade, a descrição deste item no inventário da rainha é susceptível de dar lugar a mais do que uma interpretação.

*Item mando q se ponha na dita Capella aminha serpe de prata esmaltada, que tem Religas, em hua boceta de cristal*⁴⁶⁸.

Desconhecemos que tipo de objecto possa a palavra *serpe* pretender descrever, para além da sugestão óbvia de um objecto cuja forma evocasse a de uma serpente. Não deixamos todavia de notar as semelhanças na descrição e da própria nomenclatura desta peça (e da mesma ou de uma outra da mesma tipologia no inventário de 1357), com as *squerpes* de que nos fala Francesa Español a propósito de um contrato, celebrado em 1408, entre dois ourives franceses e um mercador de Barcelona, para produção de adornos pessoais de luxo *para la fabricación de opera auri...videlicet, paternostros, collars, squerpes et fermalls...que opera fuerint smaltata*. A autora identifica estas *squerpes* como faixas *que corresponden a las ricas fajas que lucen en torno a la cintura los nobles bajo medievale*, invocando para esta identificação uma peça subsistente doada à catedral de Valencia e hoje no seu Museu⁴⁶⁹. A identificação é ainda fundamentada pela existência de peças tipologicamente afins no inventário dos bens

⁴⁶⁸ Segundo a transcrição de SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. II, 2ª parte*, p. 346

⁴⁶⁹ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca - *Artistas y obras entre la corona de Aragón y el Reino de Francia*, p. 288

móveis de Alfonso V, enquanto infante, de que aqui transcrevemos um exemplo, por nos parecer pertinente a aproximação:

Item una squerpa ampla g ua rnida dor, guarnida en vellut carmesi e entorn della ha per les vores .c.x. botons fets a manera de cascavells de domas e .c.xij. fulle de roure revessades qui estan en lo mig dels dits botons e per mig de la dita squerpa son .cvj . flors, fetes cascunaa .i ij. fulles ab bollons al mig dellas, los uns esmaltats de blanche altres de vert e altres de roigicler, en que penjen diverses fulles dor, planes, una a la una part de la dita squerpa, e per los caps son penjats .Ixij. cascavells dor, fets a manera de peres, qui ixcn de fulles de roure. [...]Item mes. viij. caps dagulletes dar guarnides en cordons de seda vertb, blanca e vermella, qui son per la dita squerpa [...] ab un estoig decuyr negre redon qui serveix per a la dita squerpa⁴⁷⁰

Seria a serpe esmaltada mencionada no inventário de D. Beatriz uma destas luxuosas faixas para usar à cintura, com elementos suspensos e incorporados entre os quais estariam relíquias?

A estar correcta a pontuação transcrita por D. António de Sousa, neste item do documento expressava-se a vontade da rainha de que a referida serpe fosse colocada numa caixa de cristal e posta na capela. Um outro exemplo de um receptáculo com relíquias usado presumivelmente junto ao corpo seriam as *outras religas de São Bertolameu que andaõ so o cristal, e andaõ na cadea de ouro a cadeia de ouro* que a Rainha Santa deixava a sua neta infanta Dona Maria⁴⁷¹.

Não fica para nós claro que interpretação faz do item no inventário de D. Beatriz o autor Hermenegildo Fernandes ao referi-lo: *uma serpe de prata esmaltada com relíquias numa boceta de cristal*⁴⁷².

Peças de adorno pessoal são sem dúvida uma cinta *q me deu o Infante Dom Felipe meu Irmaõ, he toda de prata esmaltada uma dobra do ouro grande esmaltada, que me deu a Rainha de Castella* ou uma *grillanda douro, com rozetas esmaltadas com safiras, antre cadahua rozeta [...]*⁴⁷³

Outros, são objectos que julgamos de aparato que, por sua morte e oferta à capela da Sé de Lisboa, onde viria a ser sepultada, a rainha converte em objectos para

⁴⁷⁰ GONZÁLEZ HURTEBISE, E. - Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como Infante y como Rey. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*. I (1907) p. 165, nº 185

⁴⁷¹ Segundo testamento de Dona Isabel, lavrado em 22 dezembro de 1327 cit. em: GONÇALVES, António Nogueira - *Estudos de Ourivesaria*, p. 94

⁴⁷² FERNANDES, Hermenegildo, AFONSO, Luís U. - *Do luxo à economia do dom: em torno do tesouro da rainha D. Beatriz (1349-1358)*, p. 372

⁴⁷³ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*. II, 2ª parte, p. 346

servir o culto como a *boceta do cristal, q tem capitees, e pees, e simitas de prata, e quatro passarinhas de prata esmaltadas, pera estar em ella o Corpus Christi*⁴⁷⁴.

Com a indicação expressa de serem oriundos de Aragão, oferecidos por D. Leonor de Portugal a sua mãe, refere-se um pichel esmaltado que acompanhava uma taça *com sa sobre copa, e com seu capitel do cavaleiro do Cirne* (deixado a D. Pedro I). Ao seu neto, o infante D. Fernando, deixava D. Beatriz uma taça *do ouro que me deu ElRey seu Avo, e tem hu esmalte dos sinaes de Portugal no meio goou* [sic] e uma outra *copa de prata esmaltada, q me deu El Rey* ao infante D. João⁴⁷⁵.

Um outro documento em que D. Afonso IV faz entrega a sua filha D. Leonor, rainha de Aragão, de bens que outrora haviam pertencido a D. Maria de Aragão⁴⁷⁶, datado de 1347, é também rico em descrições de peças de luxo *huma cinta de fio toda de prata com esmaltes dourados ancha, como dous dedos com fivela de macha fema com figura de cabeça de Leom com biqueira, outro si de macha fêmea smaltada, e dourada* [...], três copas uma com esmaltes na sobre copa, outra toda esmaltada outra com um esmalte no meio. Destacam-se peças exóticas como duas copas de nacar, uma *com seu pé de prata, e sobre copa smaltadas com pedras verdes, e vermelhas* [...], a outra com *seu pe, e sobre copa dourados com seus esmaltes* [...], uma outra copa de cristal *com seu pe de prata dourado sobre copa com huma figura dave em cima toda cuberta desmaltes dourados* [...] ou um pichel de cristal *com seu pé, e cobertura de prata dourado smaltado* [...]⁴⁷⁷.

As peças em esmalte registadas neste documento têm já sido apontadas como indício de que, nos meados do século XIV, os artífices portugueses dominavam as técnicas de esmaltagem⁴⁷⁸; suposição a que opomos reservas considerando, entre outras questões, a proveniência dos bens registados.

⁴⁷⁴ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. II, 2ª parte*, p. 346

⁴⁷⁵ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. II, 2ª parte*, p. 347

Estas taças ou copas seriam talvez de aparato, uma vez que a rainha as distingue de outras que deixa ao mesmo infante “duas taças das minhas de prata, das per que bevo”.

⁴⁷⁶ Trata-se dos bens empenhados por D. Maria de Aragão que vivera durante algum tempo em Portugal acompanhando a filha D. Blanca nos preparativos para o casamento com D. Pedro, que não se concretizou. Cf. RODRIGUES, Ana Maria - *Género, consumo sumptuário e mecenato nas monarquias de Aragão e Portugal no século XIV*, <http://www.iseg.utl.pt/aphes30/docs/progdocs/ANAMARIARODRIGUES>. Consulta em 14/11/2014

⁴⁷⁷ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. II, 2ª parte*, p. 380-381

⁴⁷⁸ *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII a XV*, - p. 89

Dos bens de D. Isabel de Aragão (1271-1336) não há praticamente rasto documental, mas subsistem em contrapartida alguns objectos extraordinariamente marcantes para a ourivesaria medieval Portuguesa, deixados pela rainha ao Mosteiro de Santa Clara em Coimbra e hoje no Museu Nacional de Machado de Castro. Embora nada se saiba sobre a origem mais remota dos bens que o compõem, o chamado “tesouro da rainha Santa” é marcado pela aproximação ao contexto aragonês a que acima aludimos. Nele encontramos uma cruz de cristal com esmaltes translúcidos que se presume vinda de Veneza, uma cruz em jaspe com esmaltes translúcidos, com as armas de Portugal e Aragão, que, segundo Ana Maria Rodrigues, se replica no tesouro de Jaime II, irmão de D. Isabel⁴⁷⁹, um relicário em coral igualmente armoriado e uma imagem relicário de Nossa senhora com o Menino em prata com escudos em esmalte.

Essa imagem de Nossa senhora com o Menino teve uma peça “irmã”, provavelmente de maiores dimensões, e, presume-se, sem receptáculo para relíquias, registada no inventário do tesouro da Sé de Coimbra em 1393:

Item. Huua ymagem de Sancta Maria com seu Filho no braço, toda de plata, toda dourada com suas coroas e com seus pregos. A qual coroa de Sancta Maria avia vinte e quatro pedras e a coroa do Filho tinha doze pedras. E Sancta Maria tinha hum dobrete no peito com quatro pedras e em na mão hum ramo de plata dourado com doze floretas com suas pedras. E em na mão seestra dou anees com duas pedras, hua amarela e outra pletra. E as quaaes pedras sam verdes e amarelas e collar de çafiras que chamam dobretes. Item na mãao do Filho hua pomba dourada com seus pees e com suas a[s]as em em fundo nos pees de Sancta Maria quatro liões e hua cinta com oito esmaltes’’⁴⁸⁰

A coexistência destas duas peças em Coimbra e o facto de pelo menos uma delas, a subsistente, apresentar esmaltes com representação de escudos de armas (não sabemos o que representariam os esmaltes na cinta da outra imagem), fez já pensar na possibilidade de um mestre ourives aragonês ter sido chamado a Portugal com o objectivo de satisfazer alguma encomenda da Rainha e ter pela mesma altura aqui fabricado, além da imagem que integra o tesouro da rainha Santa, outras peças⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ RODRIGUES, Ana Maria - *Género, consumo sumptuário e mecenato nas monarquias de Aragão e Portugal no século XIV*, p. 4. Do nosso ponto de vista, as peças no tesouro de D. Jaime II seriam de muito menores dimensões e sem a riqueza de ornamentação que caracteriza a cruz de Coimbra.

⁴⁸⁰ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 80-81

⁴⁸¹ *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Colecção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII a XV*, - p. 88-89

A presença dos escudos de armas com esmalte translúcido ou em esmalte opaco reveste-se do maior interesse. A sua produção implica, por um lado um domínio técnico da arte do esmalte que, no século XIV, não era, tanto quanto sabemos, generalizado, e por outro, a presença física do artista, ou a existência de um dispositivo de transmissão de um grafismo muito específico que circulasse entre quem encomendava e o artista, imprescindível à concretização da encomenda. Tais condicionantes convertem estas aplicações de esmalte, á partida com carácter marginal, como acontece no caso das peças do tesouro da Rainha Santa, num elemento de inesperada importância para o conhecimento das peças e da sua envolvente histórica e artística.

Séculos XV-XVI

A documentação portuguesa que temos vindo a analisar bem como a dos meados do século XV e de todo o século XVI acentua ainda mais a percepção de um universo de objectos que em nada se relaciona com aquele que o tempo deixou chegar até nós. Um olhar sobre os inventários dos bens de monarcas e infantes dá-nos de imediato a ideia de uma extraordinária abundância e de um requinte, diversidade e muitas vezes mesmo extravagância, de que hoje não há rasto. O *corpus* formado pelas peças subsistentes é no seu todo tão diminuto e incoerente que faz parecer inverosímil o que encontramos registado na documentação. Um aspecto porém se reflecte no teor dos documentos, como em muitas das peças que conhecemos, que é o labirinto de influências cruzadas, afinal o da nossa história da arte de que falava Joaquim de Vasconcelos.

Da documentação publicada disponível seleccionamos, por nos parecer poder constituir uma boa amostra qualitativa e com uma razoável cobertura cronológica, os seguintes documentos: o Inventário do enxoval da Infanta D. Beatriz, duquesa de Viseu, aquando do seu casamento com o Infante D. Fernando em 1447⁴⁸²; o Inventário dos bens da mesma infanta aquando da sua morte em 1506⁴⁸³; o dote da infanta D. Beatriz, duquesa de Saboia⁴⁸⁴; a relação dos bens da Guarda Roup de D. Manuel I terminada em 1535⁴⁸⁵; a relação dos bens que levou a princesa D. Maria para Castela em 1544⁴⁸⁶ e,

⁴⁸² SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1947. p. 289-296

⁴⁸³ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo historico portuguez*. Lisboa: Typ. Calçada do Cabra, 1903-1916b. p. 64-110

⁴⁸⁴ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, p. 27-81

⁴⁸⁵ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo Historico Portuguez*. Lisboa: Typ. Calçada do Cabra, 1903-1916. p. 381-415

finalmente o inventário da Casa de D. João III realizado em 1543⁴⁸⁷. A este grupo de inventários civis juntámos o inventário do tesouro da Sé de Braga de 1589 e passámos em revista o estudo relativamente recente sobre os metais na documentação das visitas das ordens militares.

Da leitura desses documentos fica-nos, claro, a surpresa pelo desaparecimento sem rasto de tamanho volume de objectos preciosos e de aparato, mas também pelo número e diversidade de peças esmaltadas, sem qualquer termo de comparação nos inventários da centúria anterior.

Surgem-nos com muito mais abundância peças em ouro esmaltadas, muitas delas peças de joalharia, mas também outro tipo de objectos. A impressão geral é de que o esmalte está presente na maior parte das peças em metal precioso, distribuído em objectos das mais variadas formas e funções, de tal modo que nalguns documentos se tornava necessária a indicação de ressalva “sem esmaltes”. As tipologias são extremamente variadas e por vezes até difíceis de imaginar de tão elaboradas e estranhas ao nosso quotidiano e ao universo de tipologias subsistentes. Surgem também uma série de novos termos para distinguir diferentes técnicas de esmaltes empregues, boa parte dos quais não conseguimos relacionar com os tipos de esmalte que conhecemos. Os esmaltes de armas passam a ser uma constante, aplicados na grande maioria das peças de baixela em prata.

As armas de aparato, estoques e espadas, são quase sempre adornadas com esmalte e temos, na guarda roupa de D. Manuel, talvez pela primeira vez, o nome dos artífices que muito provavelmente esmaltavam as peças associado à sua descrição *Hua espada douro de cruz direita de troços com maçaa e punho esmaltado de branco e os virões do punho de três froll com sua comteira esmaltada das mesmas cores que fez Gonçalo de Mesa. [...] huu estoque douro [...] com o bocal da bainha esmalltado de três froll que fez Fernam Lopez [...] huua espada que fez Gonçalo de Mesa [...] com sua comteira douro toda esmaltada outra espada que fez Yoham Caldeirã esmaltada de hua parte de preto e bramco*⁴⁸⁸. Um destes estoques seria talvez o que viria a registar-se

⁴⁸⁶ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1948a. p. 211-243

⁴⁸⁷ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo historico portuguez*. Lisboa: Typ. Calçada do Cabra, 1903-1916a. p. 261-280, 367-390

⁴⁸⁸ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 383

nos bens de D. João III com a informação de que o enviara o Papa a D. Manuel e de que tinha *na bainha oyto esmaltes das armas do Papa*⁴⁸⁹.

As pedras preciosas engastadas e cadeias de ouro esmaltadas são inúmeras, muito elaboradas e com descrições deveras sugestivas como as de D. Manuel:

*hu firmall de feiçã de berço com um diamão jaquelado e huu roby barroco e hua perla por pemente feiçã de pera esmaltado de bramco e verde e azul da bamda de fora e do avesso de gris escuro*⁴⁹⁰.

*[...] outro firmall douro esmaltadao feiçã de rosa que tem dezoito robis [...] huua çafira redomda por lavrar posta em huu castam douro redomdo cõ duas asas pequenas per omde se ata esmaltada de roxacre e verde [...] huua perla muito grosa que mandou el Rei dOrmuz [...] e depois destar na Goarda Roupã lhe mandou el Rei fazer huu castam douro esmaltado de preto gris e verde [...] huu colar douro [...] de pinhoes esmaltado [...] Hua cadea que fez mestre Joham de huus bechinhos verdes que tem cycoemta e dous fozys esmaltados de verde [...] outra cadea douro esmaltada de bramco feiçã de troços os quaes esmaltes bramcos sam carreguados de cremill*⁴⁹¹

Tipologias de objectos que habitualmente não constam nos inventários de ouro prata e jóias como umas *garroteas para as pernas*, são entre os bens de D. Manuel mencionadas por terem *guarnyçam douro esmaltada*⁴⁹².

A ornamentação de peças de vestuário e têxteis com esmalte que encontráramos nos inventários religiosos surge com abundância nos inventários civis. Em 1445, encontramos-la no inventário do enxoval da Infanta D. Beatriz, Duquesa de Viseu⁴⁹³ aplicado numa rede para o cabelo (*crispina*), talvez num pequeno cobertor ou colcha (?) designado *forcarete*, termo que também poderá querer designar toucado⁴⁹⁴ e em peças de vestuário em veludo designadas *tauplas*, presumivelmente coifas em veludo com pedras preciosas e esmaltes, aplicadas sobre os bandós de cabelo enrolado sobre as orelhas⁴⁹⁵.

Hua crispina douro de fieira e de prata esmaltada [...]

⁴⁸⁹ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 267

⁴⁹⁰ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 381

⁴⁹¹ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 382

⁴⁹² FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 385

⁴⁹³ O enxoval de Dona Beatriz destaca-se pelos inúmeros itens provenientes da Alemanha, da Flandres da Irlanda, de Bristol e a menção a um colar de obra de Paris.

⁴⁹⁴ <http://www.aulete.com.br/forcarete>

⁴⁹⁵ MARQUES, A.H.R. de Oliveira; ANDRE, V.; WYATT, S.S. - *Daily Life in Portugal in the Late Middle Ages*. Wisconsin University of Wisconsin Press, 1971. ISBN 9780299055844. p. 82: <https://books.google.pt/books?id=aq08DHChiGwC&pg=PA82&dq=tauplas>. Consulta em 28 Julho de 2015

Hu Forcarete de pano douro cõ ouro e prata e chaparia esmaltada [...] Dous pares de Tauplas huas douro de fieira cõ ouro e prata e esmaltes e cõ oitenta e duas pérolas grosas, e outras de veludo roixo cõ prata e esmaltes, e cõ oitenta e duas pérolas grosas, e outras de veludo roixo cõ prata e esmaltes que tem duzentas pérolas grosas⁴⁹⁶ e ainda outras cõ aljôfar e com chaparia esmaltada pera ellas oito pares⁴⁹⁷

Na guarda roupa de D. Beatriz, duquesa de Saboia encontramos alguns objectos devocionais onde se reflecte o mesmo requinte, também adornados com esmalte: *Huma portapaz de prata dourada toda, e no meyo com N. Senhora, que tem seu filho no colo, e dous Anjos que lhe tem huma coroa sobre a cabeça e outro Anjo no pé esmaltado de branco com as sinco chagas, e hum escudo azul pela borda, a qual he lavrada de maçanaria [...], Outra cruz de prata dourada que tem naspa huma Cruz desmalte de cores dambalas partes, de huma tem o Crucifixo, e da outra Nossa Senhora com o seu filho no colo [...]*⁴⁹⁸

huua porta-paz douro com nossa Senhora no meio esmaltada de três froll com os quatro avamgelistyas nos quamtos e huua cruz em cima com quatro perlas e huu camafeo no meo da dita cruz [...]huua cruz douro esmaltada de bramco e roxicre [...] Huu relicairo pequeno douro esmlatado de três froll que pesa [...] com hua nossa senhora de camafeo que esta demtro nelle⁴⁹⁹.

São mais numerosos ainda entre os bens de D. Beatriz, duquesa de Viseu, à data da sua morte (pela natureza do documento, que visava registar o destino dar aos bens da Infanta, muitos dos quais a encaminhar para instituições religiosas), juntando-se-lhe alfaias para o culto: *huu relicairo douro esmaltado, cõ hua cruz de hua parte e da outra o lado de nosso Senhor, em que amda hu oso de Sam Bras⁵⁰⁰.*

Huu calez gramde de prata dourado e lavrado de cnzell alto, com dous esmaltes no canudo e huua maçãa, feição de crastas, com seis campainhas de prata por pemdentes, com sua patana com huu esmalte no meo⁵⁰¹.

Huua porta-paz de prata dourada, com huu crocifixo e imagem de Nossa Senhora e sam Joham, esmaltado o campo de verde e azul, com sua aza dourada dell a huu cordam chamado palhavã⁵⁰².

⁴⁹⁶ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas... I, livro III*, p. 290

⁴⁹⁷ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas... I, livro III*, p. 294

⁴⁹⁸ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, p. 37

⁴⁹⁹ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 387

⁵⁰⁰ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 85

⁵⁰¹ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 87

⁵⁰² FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 93

*Huu calez de prata dourada, lavrado de cimzel alto feiça de folhagens, com huu esmalte nos canudos*⁵⁰³.

As encadernações de livros eram também adornadas com esmalte, encontramos-as entre os bens de D. Manuel:

*huu livro de prata anyalada todo de fora com quatro camtos em ca huu huua chapa douro esmaltada em que esta nosso Senhor posto na cruz e da outra bamda huu cerco douro esmaltado por derrador [...] que foy d'Amrique Pestena [...] outro livro com as tavoas cubertas de veludo preto com quatro camtos douro esmaltado em cada tavao e tem hua rosa no meio douro esmaltado*⁵⁰⁴

E quatro destes livros *com suas brochas esmaltadas* no inventário dos bens levados para Castela em 1544, pela infanta D. Maria, filha de D. João III⁵⁰⁵.

São também numerosos os objectos com esmalte destinados ao uso quotidiano ou de aparato, entre os bens da duquesa de Saboia (porventura o mais faustoso dos acervos de entre toda a documentação analisada) varias *fontes de prata douradas todas lavradas de bastiaões*⁵⁰⁶, umas com esmaltes de armas de Portugal e Saboia outras com armas de Portugal e Castela⁵⁰⁷; vários gomis, três dos quais com esmaltes no bico, ou nas asas. *Huma copa de prata com sua sobrecopa toda dourad de dentro e de fora lavrada de meyas canas direitas folhagem e bastiães antre ellas, e na sobrecopa bastiães, e seu pinhão de jarrinha romana com dous esmaltes, a saber hum na copa da deviza da espera, e outro na sobrecopa duma roza azul , e verde ambos de dentro [...] e ainda uma outra copa também ornada de bastiães com dous esmaltes hum na copa e outro na sobrecopa ambos de dente* além de quatro copos de prata *dourados de dentro lavrados de colheres com seus esmaltes corridos de rozas azues, e roxas*⁵⁰⁸; *huma confeiteira de prata alta toda dourada com huma maçam no meyo do cano aberta de maçanaria com esmaltes azues e verdes dentro [...] e em cima o emalte das armas de Portugal e Castella.*

No inventário dos bens de D. Manuel: *dous bacios daguoa as mãos lavrados de cymzel baixo dourados por demtro somente com huus esmaltes no meo em que estam as esperas ou huua escova de sedas com hua guarnyçam de prata dourada esmaltada de*

⁵⁰³ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 94

⁵⁰⁴ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 390

⁵⁰⁵ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas...III, 1ª parte*, p. 240

⁵⁰⁶ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, p. 27

⁵⁰⁷ A baixela de Dona Beatriz é praticamente toda marcada com as armas de Portugal e Saboia, registando ainda peças com a deviza da esfera e como acima referido e com as armas de Portugal e Castela.

⁵⁰⁸ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, p. 29

figuras Huu espelho com dous lumes de prata de pee lavrado de filigrana com seu remate em cima e alguus esmaltes per ele⁵⁰⁹.

Entre os bens de D. João III *huu cobertura douro pera púcaro esmaltada de cores llavrada damagos, deles com sobreposto de romano*

*huu bacio de prata branco llavrado pella borda de romano e no fundo huus amagos por esmalte hua espera talhada [huu bacio de prata todo dourado de dentro e de fora que serve da fruta, tem por esmalte hua espera emlevada, lavrado o fundo de romano [...]*três bacias de prata bramca que servem da frutia, chaos, que tem fios pollas bordas e por esmalte espera de cizel baixo⁵¹⁰.**

Seis copos de prata de pee com os fundos lavrados dalcachofras, e os fundos e bordas e pees dourados com a devisa da espera cada huu por esmalte [...] hua cruz de prata daltar, quebrada, cō quatro esmaltes de reporte no pee e dous escudos com froll de lises e huas alimaryas, e amaça do pee he esmaltada de reporte [huua comfiteira de prata toyda dourada lavrada de folhas com hu esmalte em cima da divisa do pelicano⁵¹¹.

[...] especieyro de prata esmaltado de reporte [...] duas galhetas de prata esmaltadas de reporte, douradas [...] e em lugares ho esmalte saltado

[...] huum pichel grande de prata dourado em partes e com letras mouriscas pello bojo, pee e collo e no bojo tem huu pelicano e na tapadoyra as armas reais esmaltadas⁵¹².

Numerosos saleiros esmaltados de reporte ou de azul huu dos quais com huua lingoa de escorpiam em cima na cobertoira e em baixo no pee as armas da Rainha Primceza com quatro escudos da devisa dalegria⁵¹³.

A alguns destes itens conseguimos relacioná-los com tipologias subsistentes como uma das conhecidas salvas de pontas de diamante, entre os bens da Duquesa de Saboia: *outras duas taças de prata pequenas de pés, huma picada e outra de diamães, lavraadas nos fundos de Romano, douradas de dentro , e de fora, pes e bordas somente, com seus esmaltes nos fundos⁵¹⁴*

Ou, no inventário de D. João III a designada taça [...] dourada em partes e por esmalte huua chapa lisa. E ainda uma taça de pee toda dourada de demtro e de fora,

⁵⁰⁹ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 391

⁵¹⁰ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 266

⁵¹¹ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 267

⁵¹² FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 269

⁵¹³ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 271

⁵¹⁴ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, p. 30

*lavrada de bastiães, da estorya dArzilla, com a dita villa e homems armados ha cavallo com huu esmalte corrido de laços*⁵¹⁵. Curiosamente, no dote de D. Beatriz, Duquesa de Saboia, haviam já sido registadas uma série de taças historiadas, cuja relação com a de D. João III parece estreita: *Quatro taças de prata grandes dourada de dentro e de fora pés e bordas lavradas de bastiães, saber, hum da Istoria de Troya que tem no corpo hum cidade, Cavaleiro, e hum tenda, e no fundo sinco profetas, e sinco pilares. Outras da Istoria de Celestina, e quatro pilares com duas cazas com senhas, árvores ao pé, e no fundo seis evangelistas, e outra da Istoria de Santa Susana que tem seis pilares, em cada hum seu delfim em sima, e no fundo as sinco virtudes em sinco pilares [...]*⁵¹⁶ todas peças com esmaltes que se registam no fim descrição com o peso.

Nos bens da duquesa de Saboia até as maças de porteiro levam aplicações em esmalte com as armas da Senhora Duquesa Infanta⁵¹⁷

Peças estrangeiras ou de tipologia estrangeira como a *copa de prata alimanyasca dourada com sua çapadoira E huu homem no pimcoro della com huu escudo e huua maçaaa nas mãos E de dentro da sobre copa huu esmalte azul com huu Jasus*⁵¹⁸ entre os bens de D. Manuel, diferentes das copas da mesma proveniência (alemãs) pertencentes a D. João III *de prata douradas, esmaltadas de cores, alemaniscas, hua dellas he toda llavrada de folhas e rosas esmaltadas brancas e falece lhe hua rosa e no corpo alguas folhas*⁵¹⁹.

E também peças feitas por estrangeiros instalados na corte como um *taily* [?] *douro esmaltado todo de três froll [...]* e pelos quantos leva o dito *taily chapas esmaltadas dos ditos esmaltes [...]* que fez Fernam dEslava [...]⁵²⁰ entre os bens de D. Manuel.

No inventário dos bens de D. João III encontramos dezenas de itens referentes a jaezes, como estribos, cabeçadas, peitorais e caixas de peitoral, inclusive *huu peitoral do dito jaez o qual dizem que foy do Condestabre, [...]* com esmaltes douro⁵²¹, testemunhando o uso de ornamentos esmaltados para ajaezar animais dos quais se encontra evidência material em épocas anteriores, em esmalte sobre cobre, mas dos quais não há rasto na documentação.

⁵¹⁵ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 271

⁵¹⁶ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, p. 30

⁵¹⁷ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*, p. 31

⁵¹⁸ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 392

⁵¹⁹ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 267

⁵²⁰ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 396

⁵²¹ FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Archivo...* p. 261

Um dos aspectos mais interessantes destes inventários é o vocabulário utilizado para descrever os esmaltes e distinguir vários tipos diferentes. Termos como esmalte *corrido*, esmalte *torcido*, esmalte *de reporte*, esmalte *de três froll*, esmaltes *de dente*, transmitem a ideia de uma diversidade formal e técnica de que não há o menor eco nas peças subsistentes. Tal como aliás seria de esperar uma vez que, como vimos, mesmo contando com as que acabaram em colecções estrangeiras, não representam, nem vagamente, o que deverá ter sido qualquer destes espólios.

Um outro corpo de documentação com algum interesse para o estudo do esmalte é o constituído pelas Visitações das Ordens Militares de Avis, Cristo e Santiago. Esta documentação foi recentemente trabalhada na perspectiva das menções a alfaia em metal, dedicando a autora alguma atenção às aplicações de esmalte das peças referenciadas. A leitura deste estudo forneceu-nos dados preciosos para a catalogação (e mesmo para a descoberta) de algumas peças, todavia em termos genéricos constatamos que não são encontradas nessa documentação tipologias de peças e de aplicações diferentes das que pudemos sinalizar nos inventários religiosos e civis que temos vindo a respigar, pelo que se nos afigura redundante a sua revisão.

Neste estudo, a autora constata que ao longo do século XVI, vai progressivamente encontrando menos referências ao emprego de esmaltes nos objectos religiosos, sendo as referências mais numerosas nas *Visitações* do primeiro quartel do século e quase omissas em meados do mesmo⁵²². No inventário da Colegiada de Guimarães de 1585, o único cálice adquirido de novo não tem esmaltes; os outros aí registados com esmaltes são os mesmos já registados no inventário anterior. O inventário da Sé de Braga de 1589 é pródigo em peças com esmaltes, todavia na sua maioria com a indicação de haverem sido doadas por D. Fernando da Guerra ou por D. Diogo de Sousa, o título das peças carregadas de novo (não necessariamente novas em 1589, pois haviam sido adquiridas em data incerta entre os dois inventários) não regista uma única peça com esmaltes. Esse desaparecimento progressivo é menos sensível nesta documentação (inventários das sés e colegiadas), talvez devido ao volume dos acervos e à persistência de muitas peças antigas nesses registos as menções ao esmalte continuem a aparecer. O facto, como acabámos de ver, não tem correspondência exacta nos inventários civis, entre os bens das casas reais, onde o esmalte parece ao longo de

⁵²² SOUSA, Ana Cristina Correia de - *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... : Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)* p. 97.

grande parte do século XVI e mesmo XVII⁵²³ satisfazer os caprichos mais extravagantes da moda e o desejo de ostentação e afirmação de poder.

D. Diogo de Sousa, bispo do Porto de 1496 a 1505 e arcebispo de Braga de 1505 a 1532, foi Deão da capela real de D. João II e também capelão-mor da rainha D. Maria, mulher de D. Manuel I. Senhor de vasta fortuna, com uma poderosa esfera de influência, revolucionou o perfil da cidade onde foi arcebispo e enriqueceu o tesouro da sua catedral. O rol dos presentes enviados a D João III em 1529, destinados a auxiliar o monarca na compra do *Moluco*, impressiona pelo volume e riqueza verdadeiramente extraordinário de peças, várias das quais com apontamentos em esmalte. Mas é nas suas ofertas ao tesouro da Sé de Braga que o fausto que rodeou a vida de D. Diogo mais se evidencia. Muitas das peças doadas à catedral Bracarense eram ornamentadas com esmalte, das quais apenas duas subsistem. Além dessas fez doação à Sé do Porto de uma custódia de excelente execução, decorada com esmaltes de particular interesse para o presente estudo⁵²⁴. Encontramos ainda mais duas peças esmaltadas que formalmente se aproximam do cálice doado a Braga (um cálice da Confraria dos Mareantes de Viana do Castelo e outro do Tesouro da Colegiada de Guimarães doado pelo Chantre Fernão Álvares) e que, supomos, averiguação mais profunda conduziria igualmente à esfera de D. Diogo de Sousa.

O inventário do Tesouro da Sé de Braga datado de 1589, o mais antigo desse tesouro chegado aos nossos dias, constitui um documento particularmente importante no âmbito deste estudo, embora uma vez mais, do que aí encontramos registado subsista apenas uma ínfima parte e não seja portanto possível o tão precioso cotejo entre os objectos e a sua descrição. As descrições são neste registo algo mais detalhadas que o habitual, dando-nos um vislumbre da configuração das peças, pelo que se justifica a transcrição de algumas delas:

⁵²³ Corroborar esta aceção a análise breve que fizemos da Pragmática de 1610, onde encontramos abundância de objectos em prata e sobretudo em ouro esmaltados. Esta documentação, publicada por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, não foi analisada em profundidade no presente estudo por reportar a época (o início do século XVII) em que pretendemos analisar a recepção do esmalte pintado, aí totalmente omissa. SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (coord.) - *O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*. Porto: Universidade Católica do Porto, 2012.

⁵²⁴ A acreditar que se trata da mesma peça mencionada por Dom Rodrigo da Cunha [...] *veio para a Cidade de Braga tomar o governo do seu Arcebispado, donde no anno de 1517, mandou a esta Sé hua Custodia dourada, que lhe custou então noventa e seis mil reis, mostrandose agradecido à Igreja em que primeiro fora Prelado*. CUNHA, Rodrigo da - *Catalogo e historia dos bispos do Porto*. Porto: João Rodrigues Impressor, 1623. p. 189-190

*Outra cruz de prata dourada, com hum pé de asemto, que tem hũa maçã de folhas com a aspa. Diz o inventairo velho que tem vinte e nove pedras emgastadas [...]. E tem dez esmaltes com hum do pé. Tem as armas do Senhor Dom Alvaro, irmão do Duque Dom Fernando. Dizem que a deu Dona Felipa sua molher*⁵²⁵

*Hum cálix de prata, todo dourado, lavrado de macenaria, que tem cinco imagens no pé a e as armas do Arcebispo Dom Dioguo de Sousa, que diz o inventairo velho que ho deu e tem mais seis campainhas prezas ao vazo e doze anjos da parte de fora no vazo. E a patena dele hé toda dourada, esmaltada derrador. No meo tem um Ecce Homo*⁵²⁶. Presumimos que este seja o cálice com as armas de D. Diogo que hoje se encontra na Sé, ainda que a descrição, minimamente detalhada não faça qualquer alusão aos esmaltes aplicados na base (ou no pé) e nos anéis da haste.

Um outro cálice de lavor romano, doado pelo deão *João da Goarda* tinha seis esmaltes no pé *com huns iis gregos d'ouro em cada esmalte do pé*, um outro dourado e lavrado tinha doze esmaltes *na maçã do meo e no pé, outro seis esmaltes de verde e negro*, ainda um outro com *seis esmaltes na maçã do meo do pé e três bestiaes no pé*⁵²⁷. Mais três cálices com esmaltes na maçã num dos quais *estão já gastados*, um outro doado por D. Diogo *com três esmaltes de imagens ao pé*⁵²⁸

Ao título das custódias encontramos uma descrição de uma, portentosa, doada por D. Diogo com indicação do custo de cada parte da obra, especialmente esclarecedora por nos mostrar que a mão de obra do esmalte fora paga à parte, e custara o mesmo aproximadamente que o ouro posto na peça (cuja quantidade desconhecemos), mas indiciando que a peça e os seus esmaltes haviam sido feitos em oficinas distintas: [...] *custódia grande de prat, toda dourada, lavrada de macenaria com hum cruxifício em cima e dous veris e quatro amjos com as azas esmaltadas de verde, azul e roixo e seis campainhas, posto o pé della sobre dous liões e quatro griffos, que peza trinta marcos e três reas de prata e que levou d'ouro sesemta e cinco cruzados e que custarão os esmaltes della outros sesmta e cinco cruzados [...]. E que além disto custou o feitio della, affora todo ho acima ditto, cemto e trinta e cinco mil reaes.*

⁵²⁵ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 105-106

⁵²⁶ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 106

⁵²⁷ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 107

⁵²⁸ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 108

Dois báculos deveriam ser também peças de grande aparato. Um deles, doado por D. Diogo, com uma representação da Ressurreição na voluta e abaixo outras imagens, era esmaltado em partes e um segundo, com as imagens *da Saudação*, era todo dourado e esmaltado⁵²⁹.

As armas do arcebispo em esmalte distinguiam várias peças. Uma hostiária, uma mitra, dois gomis um deles *lavrado de imaginaria e bestiaes pello pé* com um leão rampante na cobertura *asemtado sobre um esmalte azur e verde*. *E nas mãos do dito lião está hum escudo de prata he demtro nele, esmaltado, outro de ouro com as armas do Arcebispo Dom Dioguo de Sousa esmaltadas de branco e vermeho e azur e numas galhetas lavradas de macenaria de cinzel e esmaltadas per cinco partes*⁵³⁰.

Mas também as armas de D. Fernando da Guerra surgiam apostas em várias peças entre as quais dois castiçais, cada um com seis esmaltes na maçã do pé e no pé respectivo três esmaltes⁵³¹.

Três bacios de água às mãos recordam as peças mencionadas nos inventários de D. João III e de Dona Beatriz, Duquesa de Saboia: um deles *todo dourado, lavrado pella borda de bestiaes e demtro da história das Sete Artes Liberaes. Tem no meo um esmalte azur, em que estão esculpidas e esmaltadas desta cor e branco e vermelho as armas do Arcebispo Dom Dioguo de Sousa*, um outro doado por D. Fernando da Guerra, *lavrado pella borda de bestiaes e emtre eles hum eleffamte tinha no meio um esmalte com hua figura de Nossa Senhora da Graça [...]*⁵³². D. Fernando morre em 1467, o que nos ajuda a situar as salvas que hoje conhecemos com esmaltes translúcidos no centro (designadamente as peças na colecção do Victoria & Albert Museum) e também a enquadrar a presença de temas religiosos no centro de salvas com representações de animais e “homens selvagens”.

Da prata da capela de D. Lourenço Vicente, morto em 1398, registam-se peças mais antigas e já com sinais de envelhecimento como: *Hum cálix de prata todo dourado e esmaltado, com sua patena. Tem no pé seis esmaltes çafados; nos cinco alguns paços os martírios da Paixão e no outro as armas deste Arcebispo. Na patena a imagem do*

⁵²⁹ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 113

⁵³⁰ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 116

⁵³¹ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*,

⁵³² COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 116

*Salvador esmaltada. E dois castiçais de prata muito antigos e tem ca hum no pé duas figuras de Appostolos esmaltadas hum deles há já quebrado*⁵³³

Verificamos, portanto, que ao longo dos séculos XV e XVI continuam a constar nos inventários civis e religiosos inúmeros itens com esmaltes, embora nos inventários da Casa Real muitos deles se refiram a peças de joalheria e sejam muitas vezes aplicados sobre ouro, outros a armas de aparato e por último ainda - também em número considerável (muito mais que em época anterior - a escudos de armas aplicados em peças de ourivesaria ou prataria. A diversidade de técnicas de esmalte descritas nos inventários áulicos não encontra paralelo nos inventários religiosos (dos quais aqui analisamos apenas o de Braga, tendo porém passado em revista também os da Sé do Porto). Verificamos, porém, que parte das tipologias de peças podem ser encontradas também nos inventários religiosos, mas nos do género específico que analisámos - os das Sés Catedrais - onde acabam de um modo ou de outro por ir parar peças produzidas graças ao mecenato das poderosas elites eclesiásticas. Estas incluíram alguns verdadeiros príncipes da Renascença, constituindo, a par dos monarcas e muitas vezes suplantando-os, a clientela por excelência dos artefactos mais sumptuosos e requintados então produzidos em Portugal e na Europa. A realidade das igrejas e instituições de menores dimensões é, evidentemente, outra.

Para esta época, releva uma outra categoria de documentação - a que reporta a organização dos ofícios e agremiações profissionais. As referências ao esmalte nos alvarás régios e regimentos de ofício relacionados com as artes dos metais fornecem alguns dados com interesse para o estudo do tema, embora manifestamente insuficientes para formarmos uma ideia de que organização profissional enquadraria a sua produção e mesmo a partir de que época essa organização terá sido necessária para regulamentar a produção de esmalte em Portugal. Já no alvará de D. Afonso V de 1460 encontramos referências pouco esclarecedoras à existência do esmalte nas oficinas portuguesas, por exemplo: *quando alguns ourivezes comprassem algumas taças velhas que fossem pera aproveitar e vender que as mostrassem aos veedores os quaes se achassem que os esmaltes dellas relevassem as vasas que as marcassem de huuma marca da dicta cidade, pera esto hordenada, e se taaes nom fosem que as quebrasem sem fazer por esto descontar coussa alguma aos vendedores*⁵³⁴.

⁵³³ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII*, p. 121

⁵³⁴ COUTO, João e GONÇALVES, António Manuel - *A Ourivesaria em Portugal*, p. 12

A referência atesta que o esmalte colocava problemas na aferição do peso real das peças e, sobretudo que a prática de reutilizar esmaltes de peças antigas era corrente. É interessante verificar que, por alguma razão, a estética das aplicações seria aparentemente menos susceptível às mudanças de gosto que a do trabalho lavrado da peça - uma vez que se reaproveitava de umas para as outras - e que, por outro lado, o esmalte não seria por certo produzido com grande facilidade e em qualquer oficina, uma vez que se justificava o seu reaproveitamento ao ponto de ser mencionado num alvará desta natureza. Mais adiante, no mesmo documento determina-se que *se comprarem prata que nom seja da marca da dicta cidade que a mostrem aos dictos vedores e se acharem que o esmalte releva a vasa que tiver que fundida fique maradoira que entom marque a dicta vasa e esmlte de humma marca da dicta cidade pera esto hordenada*⁵³⁵. Tal sugere-nos que muitas peças com esmaltes seriam provavelmente estrangeiras e também que deveremos colocar as maiores reservas se algum dia tivermos a fortuna de deparar com outras peças esmaltadas com marcas portuguesas, além das salvas que hoje se encontram na colecção do Victoria & Albert Museum e noutros museus estrangeiros e de que adiante falaremos.

A ausência de referências ao ofício de esmaltar em Portugal até ao século XVI e as características das peças em que ao longo do século XIV e XV vemos aplicados esmaltes translúcidos, faz-nos acreditar que o domínio da técnica de esmaltar estava longe de ser comum entre os ourives portugueses. A posse dessa competência pelos ourives fica por esclarecer na leitura do Regimento dos Ourives do Ouro de Lisboa de 1538 em que se estabelece o teor da prova de exame para oficial. Essa prova (para ourives do ouro) era o fabrico *de hua sinta de ouro, lavrada, e aparelhada pera se esmaltar com seu meio relevo, coronata e remate, e isso mesmo hua jóia ordenada do mesmo thero*⁵³⁶. Assim, esmaltar não era aparentemente competência exigida ao oficial de ourivesaria, mas apenas preparar a peça para receber esmaltes.

A compartimentação de tarefas e competências na produção de uma mesma peça é sugerida pelas menções na documentação, por exemplo, às peças em prata que eram levadas a vazar ou a dourar a oficiais diferentes. Por outro lado, este documento refere-se a esmalte sobre ouro, frequentemente na técnica de *ronde bosse* executada com raro

⁵³⁵ COUTO, João e GONÇALVES, António Manuel - *A Ourivesaria em Portugal*, p. 13

⁵³⁶ VASCONCELOS, Joaquim de - *A Officina e a Aprendizagem no Século XVI em Portugal*. *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*. 4, 2º ano (1882b) p. 186

virtuosismo na custódia de Belém, e de resto presente nas colecções portuguesas somente em pequenas peças de joalharia. Isto é, uma presença sem qualquer outra relevância histórica que aquela que lhe tem vindo a ser atribuída desde longa data pela originalidade do fabrico da peça mítica da ourivesaria portuguesa.

Do esmalte que encontramos com frequência nas peças subsistentes não há rasto na documentação de regulação dos ofícios de ourives do ouro ou da prata. Do leque vastíssimo de ofícios arregimentados e organizados em corporações ao longo do século XVI não consta o ofício de esmaltar, embora conste, por exemplo, um ofício tão específico como o de azulador de espadas⁵³⁷. No regimento dos ourives de Lisboa de 1538 determina-se que os ourives do ouro podiam dourar as peças produzidas pelos ourives da prata e podiam *esmaltar de côres*⁵³⁸.

Mas será essa alusão relativa à execução de esmalte propriamente dita ou à possibilidade de incluírem esmaltes nas peças que faziam, mandando-os fazer a outrem? Em todo o caso, tudo isso se refere muito provavelmente a peças miúdas, em ouro e de joalharia, as que faziam os ourives do ouro por determinação legal e não às peças de prata que hoje conhecemos.

Cremos que, em Portugal, pelo menos no final do século XV, o ofício de esmaltador configurava um estatuto e competências claramente definidos.

Na documentação deste período (final do século XV e início do século XVI) localizámos algumas referências a esmaltadores. Pelas razões já enunciadas, não conduzimos a pesquisa no sentido de proceder a um levantamento dos oficiais esmaltadores existentes em Portugal, tão pouco à análise crítica da documentação onde os mesmos são mencionados. Todavia, num levantamento breve foi-nos possível localizar pelo menos três esmaltadores, residentes dois em Lisboa e um em Beja.

Em 1486 Gonçalo Rodrigues, morador em Lisboa, é designado como esmaltador, numa carta de confirmação do privilégio de isenção de pagamento de contribuições⁵³⁹; em 1496 Afonso Castelão, esmaltador, é testemunha num auto de arrematação executado em Lisboa⁵⁴⁰; em 1501, Manuel Fernandes e herdeiros, afilhado d'el-rei, morador na vila de Beja e esmaltador, é beneficiário de mercê de um foro que

⁵³⁷ Que se refere a uma técnica de dar cor azul às lâminas, com carvão, a quente.

⁵³⁸ VASCONCELOS, Joaquim de - *A Officina e a Aprendizagem*, p. 184

⁵³⁹ ANTT Chancelaria de D. Manuel I, liv. 16, fl. 120

⁵⁴⁰ ANTT Chancelaria de D. Manuel I, liv. 17, fl. 45

tem sobre uns pardieiros⁵⁴¹. Parece pois que, nem que a laborar nas oficinas de prateiros ou ourives, estes oficiais eram já claramente identificados enquanto tal⁵⁴².

Já em 1686, no *Termo de concerto e composição entre os Juizes do Officio de Ourivezes do Ouro, e dos do officio de Ourivezes da prata* lemos:

*(...) que os Ourivez do Ouro, possam fazer as pessas de prata referidas: As Joyas de toda a casta com esmalte, ou Sem ele, como Collares, gargantilhas, arrecadas, espadinhas, e alfinetes de cabeça, agulhas, botoens, abitos, aneiz, e memorias com pedras, ou Sem ellas, esgravatadores e palitos para dentes, guarniçoenz de espadaz, espadins, ferragem de boldriés, fivelas de Sapatos com pedraria, com esmaltes, ou sem eles, e toda a obra que for de filigrana; e assim mais todos os Sobrepostos de prata, que forem esmaltados, sendo os taes sobrepostos em pessas sobreditaz e aqui referidas*⁵⁴³

Neste documento regulamentava-se a execução de peças miúdas de joalharia em prata nas oficinas dos ourives do ouro. No rol de peças cuja execução lhes está permitida incluem-se: jóias de todo o género, com esmalte ou sem ele, e fivelas de sapatos com esmaltes. O que apenas vem confirmar que, pelo menos no século XVII, nas oficinas portuguesas de ourives do ouro e da prata se faziam habitualmente peças com esmalte significando, em princípio, que aí laboravam oficiais com competências para tal, se mais frequentemente o próprio ourives ou outro oficial, não podemos hoje saber.

A referência a *sobrepostos de prata, que forem esmaltados, sendo os taes sobrepostos em pessas sobreditaz, e aqui referidas* lembra-nos as pequenas placas de prata com esmalte translúcido e opaco que encontramos aplicadas em peças desde o século XIV, efectivamente esmaltadas e sobrepostas à peça em si. Não conhecemos esmaltes aplicados sobre prata no século XVII que nos permitam alguma conclusão, ou sequer a dedução de que é a este tipo de aplicações que se refere o termo *sobrepostos* utilizado tantos anos depois das datas de fabrico das peças que conhecemos.

A documentação oficial de regulamento dos ofícios é pois pouco generosa quanto ao ofício de esmaltar em Portugal, não nos permitindo por agora senão conjecturas. O facto de apesar das determinações reais preconizarem a marcação das

⁵⁴¹ ANTT Chancelaria de D. Manuel I, liv. 22, fl. 20v

⁵⁴² Por limitações de tempo e de âmbito do estudo não analisámos criticamente esta documentação.

⁵⁴³ LANGHANS, Franz-Paul - *As corporações dos ofícios mecânicos*, p. 378-379

peças de ourivesaria, serem muito raras as peças marcadas no universo português (ao contrário do de outros países como Espanha, França ou Itália) dificulta ainda mais a tarefa de situar o trabalho do esmalte num determinado enquadramento profissional e social.

A heráldica nos esmaltes medievais

Sob a definição de “esmalte” reúne-se um conjunto de diferentes técnicas de trabalho da matéria vítrea com pigmento de cor. Pelo facto de permitirem representar grafismos com cor, essas técnicas foram usadas na representação heráldica - em si um sistema de códigos cromáticos - desde os seus primórdios, isto é, desde a composição dos primeiros armoriais nos meados do século XII. Essa estreita relação é evidente até na terminologia específica da heráldica, na qual a palavra “esmalte” designa as cores a aplicar nos escudos de armas em França desde o século XV.

A partir de meados do século XIII, a heráldica pode contar com outros suportes, matérias e técnicas como a iluminura, a pintura mural, o vitral, ou mesmo a tapeçaria. Antes disso, contaria certamente em abundância com o suporte têxtil que, pela sua perecibilidade, não nos legou testemunhos.

Graças a um conjunto de factores que se prendem com a durabilidade dos materiais, mas também com a origem, natureza e função dos objectos em que são aplicadas, as representações de escudos de armas em cor produzidas em esmalte na época medieval constituem a maioria dos testemunhos heráldicos desses tempos que lograram chegar aos nossos dias.

Aquele que é provavelmente o mais antigo escudo de armas em cor que hoje conhecemos é um escudo de armas em esmalte *champlevé* representado na placa tumular de Godofredo o Plantageneta, datável de 1151, que hoje se encontra no Musée d'Archéologie et d'Histoire du Maine.

Nas peças com esmalte existentes em Portugal, algumas das de datação mais recuada são marcadas com escudos de armas, o que, como veremos, nem sempre implica que os mesmos sejam contemporâneos da feitura das peças.

A menção a escudos de armas em esmalte de datação mais recuada que encontrámos na amostra documental que elegemos é a que se faz no inventário da Sé de Coimbra de 1393, referente aos quatro esmaltes de armas do Bispo D. Raimundo e do chantre André Anes aplicados no frontal de prata com esmaltes a que acima nos

referimos. Os testemunhos seguintes nessa diacronia não são documentais mas sim materiais, trata-se das armas de Portugal e de Aragão que adornam, em diferentes modalidades técnicas, as peças deixadas a Santa Clara de Coimbra por D. Isabel de Aragão.

Um outro testemunho, mais uma vez não documental, são os polémicos escudos de armas esmaltados presentes no retábulo da Natividade doado à Colegiada de Guimarães por D. João I. Estes dois pequenos escudos esmaltados têm ao longo de anos sido o foco da discussão em torno da proveniência e origem de fabrico desta peça de excepção na ourivesaria em Portugal e mesmo na Europa. Gaspar Estação defendia que o retábulo decorreria de encomenda de D. João I. Esta tese é rebatida por Torquato de Azevedo que afirma ser o retábulo um despojo castelhano, entre muitos outros, obtidos da batalha de Aljubarrota e que haviam sido os cónegos da Colegiada que, para assinalar a origem da oferta lhe haviam mandado colocar a armas em substituição das de Leão e Castela que originalmente tivera. Pondo de parte esta polémica que um estudo recente devidamente expõe e analisa⁵⁴⁴, voltamos à questão da presença do esmalte nestes escudos que, tudo indica, não deverão ser contemporâneos da feitura da peça, podendo ter substituído outros que os dois anjos tenentes seguravam. A leitura heráldica levanta igualmente problemas, pois o número de castelos representados excede aquele que habitualmente usou D. João I e para o qual restam testemunhos coevos de relevo. Os onze castelos representados fazem crer que os escudos terão sido colocados no reinado de D. Afonso V ou mesmo já no de D. João II no contexto de outras intervenções então realizadas na peça⁵⁴⁵.

Na verdade, o inventário de 1459 que pela primeira vez refere a peça, sumário na sua descrição, não faz qualquer menção à presença de escudos de armas. Não deixa de mencionar, porém, três esmaltes de armas num cálice e de diferenciar duas ofertas do doutor João das Regras, sendo uma um par de galhetas que indica *poos o doutor Joham das Regras* sem menção à presença de escudos e outra uma naveta que o mesmo oferecera essa com *huu escudete cõ as armas do dito doutor* e mesmo *huua llampada grande branca q diz q poos el rrey dom Joham [...] cõ as armas do dito rrey*⁵⁴⁶. É portanto pouco verosímil que estes escudos existissem aquando do inventário. Uma dúvida que aqui registamos, é que os dois anjos parecem fazer parte integrante da peça e

⁵⁴⁴ SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário - *Retábulo da Natividade*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2004.

⁵⁴⁵ SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário - *Retábulo da Natividade*, p. 21-22

⁵⁴⁶ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 167

a sua condição é inequivocamente a de tenentes, embora tenham sido deslocados da sua posição original, pelo que, à data do inventário já lá estariam, segurando outros escudos que o inventariante não refere, ou então seriam já ausentes, falha que o inventariante também não menciona, não obstante mencionar outras ausências como a de *dous capittees e três rrossetas e hua boceta de huu rrey magoo* [...].

Não temos, à data, dados que suportem a tese de Joaquim de Vasconcelos de que no século XIV já se fabricariam vulgarmente esmaltes em Portugal⁵⁴⁷, tão pouco que tal acontecesse no século XV. Cremos sim que a circulação de artífices de que temos vindo a falar e a ligação conjuntural a grandes centros produtores de ourivesaria e esmaltes, possa ter favorecido a presença pontual de ourives esmaltadores em Portugal. Se a produção de escudos de armas esmaltados implicaria necessariamente a proximidade geográfica entre a oficina e o encomendador é já uma outra questão.

Em todo o caso, uma análise física dos materiais constituintes do esmalte destes escudetes permitiria, por certo, a sua datação e com ela a da iniciativa da sua colocação, gesto cuja carga simbólica não é menosprezável.

Duas outras peças armoriadas, nucleares da ourivesaria medieval em Portugal e na esfera do retábulo de D. João I, são a imagem de Nossa Senhora com o Menino e uma cruz, ambas no Museu de Alberto Sampaio e, diz a tradição, doadas à Colegiada por D. João das Regras. Ostentam escudos, em prata sob esmalte translúcido, colocados em seis pontos no plinto da imagem de Nossa Senhora com o Menino, onde ainda conservam vestígios de esmalte vermelho, e em quatro pontos na frente e verso dos braços da cruz, onde não resta qualquer vestígio do esmalte que ainda mantinha quando, já em estado deplorável, é descrita no inventário de 1527 da Colegiada de Guimarães⁵⁴⁸.

É surpreendente que o inventário de 1459 da Colegiada refira, como acima mencionámos, duas peças ofertadas pelo doutor João das Regras, outras duas por D. João I e até uma pela Duquesa de Bragança, e seja omissa quanto a estas duas peças tão qualificadas e que, ainda para mais, ostentam igualmente as armas de João das Regras. Só num inventário realizado em 1527 se encontra o que se presume serem registos que se lhes referem: *It. Huã c'z grande de prata dourada ho ouro cujo e defumado com todollos pilars q'ebrados no pee e na aspa alguas flores quebradas e esmaltada cõ ho p'endimto de Xps e huu titº de p'ta com ho nazareno* [...].

⁵⁴⁷ VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*, p. 96

⁵⁴⁸ Inventário de 1527 : ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 142

Apesar de relativamente detalhada, a descrição da cruz não menciona quaisquer escudos de armas⁵⁴⁹. São concordantes os elementos iconográficos: a prisão de Cristo e o Cristo em Majestade e o facto de serem esmaltados, como sem dúvida o foram, as placas da cruz que hoje conhecemos.

No que se refere à imagem de Nossa Senhora a descrição é igualmente equívoca embora por diferentes razões: *It. Mais uma image de nossa Snrã com seu fº no collo de prata dourada com huu ramo de prata doliura q já nõ he dourado p'se gastar e huu pillar frmoso em q esta assentada todo de prata dourado e esmaltado cõ huãs armas dos p'eiras e tem q'tro capiteis quebrados q andam de fora e cinco flores menos na cabeça e sete flores q lhe mjingõ nas coronetas do assento em q esta assentada e das flores sobr ditas da coroa aalem das cinqº sobr ditas som açhadas duas q andam de fora quebradas| p' q erom p' todas sete ao redor da coroa [...]*⁵⁵⁰.

O inventariante descreve pormenorizadamente o retábulo de D. João I bem como o anjo ofertado pelo monarca, inclusive com o cuidado de trasladar do documento que copia a informação *he peça de q se faz mujta memorja p' ser tomada na batalha real*, mas não identifica os escudos de armas de D. João das Regras na cruz, conforme vimos, e parece confundir os escudos no plinto da imagem de Nossa Senhora com outros, dos Pereiras.

Esta estranha gestão da informação contribui para nos relembrar do carácter altamente subjectivo das descrições em inventário e para relativizarmos a informação que construímos a partir da sua leitura, também ela assente na subjectividade inerente aos critérios de cada um de nós.

Foram os escudos colocados na imagem de Nossa Senhora que permitiram a Carlos Silva Lopes⁵⁵¹ rever o escudo fixado por Braancamp Freire, no brasonário “Armária portuguesa”, para as armas de família de João das Regras, que se baseava nas armas apostas no túmulo em São Domingos de Benfica⁵⁵². Carlos Silva Lopes parte do pressuposto de que esta imagem seria, também ela, um despojo castelhano de Aljubarrota, ao qual teria sido aplicado posteriormente o plinto, resto de alguma outra peça doada por outro personagem de nome João das Regras, prior da Colegiada, que o autor toma por tio do chanceler de D. João I.

⁵⁴⁹ O peso das duas peças é também muito aproximado, diferindo em cerca de 100 g, sendo de salientar que a peça sofreu intervenções várias ao longo do tempo.

⁵⁵⁰ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 149

⁵⁵¹ LOPES, Carlos da Silva - A propósito dum esmalte *Ourivesaria portuguesa*. 16, (Out.-Dez) (1951)

⁵⁵² FREIRE, Anselmo Brancaamp - *Armária Portuguesa*. S.l.: S.n., [192_]. p. 425

A questão da existência de duas figuras do mesmo nome e família ligadas com diferentes papéis à Colegiada terá ficado esclarecida⁵⁵³, mas não a da possibilidade de a imagem de Nossa Senhora da Oliveira resultar de uma montagem de duas peças distintas existentes no seu tesouro. Tão pouco a da sua ausência nos inventários de 1393 e de 1459. Na imagem de São Nicolau da Sé de Coimbra⁵⁵⁴ encontramos também um escudo esmaltado em quadrifólio com armas não identificadas (escudo centrado com cruz vermelha, inscrito num quadrifólio em que se distribuem quatro leões rampantes), aplicado na frente da mitra. Trata-se de esmalte translúcido azul e púrpura muito escuro e vestígios de esmalte opaco vermelho. Esta imagem tinha em 1393⁵⁵⁵ um outro esmalte com o *Agnus Dei* de um lado e quatro leões do outro, aplicado na crossa do báculo, esmalte esse que entretanto desapareceu, tal como as pérolas que ornavam a mitra.

Os escudos e armas no cinto da imagem de Nossa Senhora do tesouro da Rainha Santa com as armas de Portugal e de Aragão, apresentam esmalte translúcido azul, amarelo e verde, e ainda de novo o vermelho opaco. O escudo apenas das armas de Aragão, aplicado na base do relicário de coral do mesmo tesouro, apresenta de novo o vermelho opaco. A massa escura que rodeia o escudete parece-nos resultar de uma reintegração posterior pouco cuidada ou que se degradou com o passar do tempo. Nesta peça há ainda inscrições no que julgamos ser nielo, mas que só a observação com outros recursos técnicos permitirá verificar .

Os mesmos escudos, repetidos no nó da cruz de jaspe, apresentam vestígios de esmalte opaco branco e vermelho. Os losangos apresentam vestígios, já muito escassos, de esmalte opaco vermelho e translúcido verde azul e amarelo. Os florões, praticamente já sem esmalte, sendo o que resta translúcido, das mesmas três cores mencionadas.

Uma outra peça do mesmo tesouro, a cruz de cristal de rocha, apresenta elementos semelhantes, em losango, fixos também em encaixes salientes aplicados no nó, com representações de santos e personagens empunhando escudos e lanças, conservando, neste caso, ainda o esmalte translúcido em azul, verde e ocre, mas de qualidade de execução diferente de todas as outras peças até aqui descritas.

Encontramos ainda estes elementos aplicados num cálice pertencente ao Museu da Igreja de São Vicente de Fora, no qual se conserva parte do esmalte onde se

⁵⁵³ BRÁSIO, António.- O Clérigo João Afonso das Regras D. Prior da Colegiada de Guimarães. In - *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada - Actas*. Guimarães: Congresso Histórico de Guimarães, 1981. Vol. 2, p. 31-38

⁵⁵⁴ No Museu Nacional de Machado de Castro Inv. MNMC 6039 O 10

⁵⁵⁵ COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, p. 81

representam cabeças de santos. Esta peça tem na copa uma inscrição em letra gótica utilizada a partir de 1409/14.⁵⁵⁶ O desenho daquelas cabeças é de qualidade muito diferente dos esmaltes no tesouro da Rainha Santa

Outros elementos com a mesma forma podem ver-se, sem (ou já sem) o esmalte translúcido, num cálice proveniente de uma Igreja no Concelho de Loures⁵⁵⁷, os quais apresentam incisos os monogramas PO e IHS e escudos das armas de Portugal em alternância. O estudo mais recente desta peça⁵⁵⁸ concluiu que se trata possivelmente das marcas de D. Pedro I (1320-1367) o que fez recuar a sua datação provável para os meados do século XIV.

A comparação entre estes elementos - para cuja introdução na ourivesaria em Portugal já João Couto e A. Gonçalves haviam chamado a atenção⁵⁵⁹ - faz-nos pensar que, mesmo os que contêm escudos de armas e sinais pessoais, poderão ter sido de um modo geral cobertos com esmalte translúcido.

Podemos encontrar outros escudos de armas esmaltados em duas peças já do século XV, como a custódia de D. João de Ornelas e o relicário de D. Afonso conde Ourém e marquês de Valença⁵⁶⁰. A primeira apresenta três pequenos escudos com flores de liz vermelhas, produzidos numa técnica diferente da aplicada no esmalte translúcido, pois o contorno das flores forma alvéolo para conter o esmalte. Esta peça ostenta uma longa inscrição em português, descritiva da encomenda e da data, aparentemente gravada aquando da feitura da peça o que favorece a probabilidade de ter sido feita em Portugal. Por outro lado, os pequenos escudos esmaltados deverão também ter sido associados à peça aquando do seu fabrico, dada a perfeita adaptação aos anjos tenentes.

A segunda destas peças, já de meados do século XV, apresenta também um escudo de armas esmaltado em vermelho e azul, com fruste adaptação ao elemento que lhe serve de receptáculo e portanto aparentemente aplicado em momento diferente do da feitura da peça, todavia coerente com outros sinais da divisa pessoal de D. Afonso relevados no corpo da mesma.

⁵⁵⁶ Segundo leitura e classificação do Professor Mário Barroca a quem aqui agradecemos.

⁵⁵⁷ Hoje no Museu Nacional de Arte Antiga. Inv. MNAA 598 Our.

⁵⁵⁸ *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Ourivesaria. Do Românico ao Manuelino.* - Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus/ Inventário do Património Cultural, 1995. p. 86

⁵⁵⁹ COUTO, João e GONÇALVES, António Manuel - *A Ourivesaria em Portugal*, p. 85

⁵⁶⁰ No Museu Nacional de Arte Antiga. Inv. MNAA 88 Our e Inv. MNAA 481 Our, respectivamente.

Este escudo apresenta já perda de grande percentagem da camada de esmalte, mas a comparação por análise da matéria constituinte do vermelho e do azul com a aplicada nos escudos do retábulo da Natividade poderia trazer alguma informação nova.

Tendo em conta a excelência e a singularidade dos esmaltes nas peças do Tesouro da Rainha Santa, a coerência entre o esmalte das várias peças e, por outro lado, as dúvidas que ainda rodeiam a sua produção e a relação que possam ter entre si, consideramos do maior interesse levar por diante um estudo analítico que inserisse estes esmaltes num quadro de estudos dessa natureza que tem vindo a ser construído nos últimos anos por várias instituições estrangeiras aqui já enumeradas.

Catálogo Analítico

Para o levantamento das peças de ourivesaria com esmaltes evitamos proceder à descrição completa da peça de ourivesaria, redundante porque já feita em sede própria - em catálogos publicados ou na base de dados matriz net. Interessa-nos sim, a observação mais atenta dos elementos em esmalte e o registo das aproximações formais entre as peças bem que apenas quando, no cruzamento com a análise do esmalte aplicado, estas possam parecer relevantes.

Grande parte destas peças vem sendo objecto de estudos cada vez mais aprofundados nos quais, nalguns casos, se faz alusão aos esmaltes aplicados. O que não acontece com frequência é serem essas peças comparadas com outras que apresentem esmaltes semelhantes, sendo que tal afinidade entre elas não é por certo aleatória nem destituída de significado.

O contributo que este levantamento se propõe dar é estabelecer essa plataforma de comparação sob o ponto de vista do esmalte, qualquer que seja a dinâmica de produção oficial e de comercialização a que a sua aplicação, em peças tão diversas, corresponda.

O chamado “tesouro da Rainha Santa”

As peças que integram o núcleo da colecção do Museu Machado de Castro designadas por “Tesouro da Rainha Santa”, têm sido desde longa data e sobretudo nos últimos anos, objecto de múltiplos estudos e amplo debate. Entre as últimas abordagens, e mais pertinentes, contam-se os estudos de Ana Maria Rodrigues em torno da formação dos tesouros reais ao longo do século XIV e o estudo específico deste conjunto levado a

cabo por J. Domenge e A. Molina no contexto da exposição *Princeses de terres llunyanes. Catalunya i Hongria a l'edat mitjana* em 2009⁵⁶¹.

Estão exploradas nestes estudos as escassas pistas documentais e analisada a materialidade subsistente nas suas múltiplas relações e conexões. Evidencia-se então um teatro europeu onde se desenrola toda uma complexa trama de relações entre famílias reais e onde os bens sumptuários circulam como presentes, dotes, pagamento e retribuição de influências, a um ritmo e numa amplitude geográfica que já não deve surpreender-nos, mas que não deixa de nos fascinar até porque progressivamente faz luz sobre o exotismo e a singularidade de outras peças que encontramos nas colecções portuguesas.

Não que a análise da documentação tenha permitido saber a origem das peças, quais trouxe a Rainha consigo, quais encontrou ou encomendou em Portugal, a que período da sua vida corresponde o seu fabrico ou a passagem para a sua posse. Tão pouco se ficou a saber qual a verdadeira natureza destas peças, se devocional ou votiva, isto é, se foram feitos para servir a devoção da Rainha ou se expressamente para serem doados ao mosteiro. O que com este estudo verdadeiramente se acrescenta ao conhecimento destas peças é a sua coerência com o gosto e as práticas devocionais da corte aragonesa.

Peças como a imagem da Virgem em prata (**Catálogo nº 48**), única no contexto artístico português, beneficiam do enquadramento no contexto da devoção mariana na corte de Jaime II, expressa nas *Leges Palatinae* em que o monarca determina que na sua capela devia haver uma imagem da Virgem Maria em prata⁵⁶². Directriz esta que por certo se relaciona com a oferta que fez Maria de Chipre, rainha de Aragão e cunhada de Isabel, de uma imagem da Virgem em prata ao Mosteiro de Monserrat e também com a que fez Jeanne d'Evreux da famosa imagem da Virgem em ouro à abadia de Saint Denis (em cuja base se aplicam os esmaltes ligados ao nome do ourives e iluminista do seu Livro de Horas Jean Pucelle).

⁵⁶¹ RODRIGUES, Ana Maria - *Género, consumo sumptuário e mecenato nas monarquias de Aragão e Portugal no século XIV*, ; RODRIGUES, Ana Maria S. A. - Moneda, armas y objetos suntuarios: el tesoro de los reyes de Portugal en los primeros dos siglos de su existencia. *Anales de Historia del Arte*. 24 (nº esp. Nov.) (2014) p. 439-460 [em linha] http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.4; DOMENGE, J.; MOLINA, A.- Les "nobles i riches ofrenes" d'Isabel de Portugal. Orfebreries de la reina santa. In - *Princeses de terres llunyanes. Catalunya i Hongria a l'edat mitjana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya i Oktatási és Kulturális Minisztérium, 2009. p. 306-323, 330-331, [em linha] https://www.academia.edu/5455833/Les_nobles_i_riches_ofrenes_dIsabel_de_Portugal_Orfebreries_de_la_reina_santa

⁵⁶² DOMENGE, J.; MOLINA, A. - *Les "nobles i riches ofrenes"*, p. 310

As peças subsistentes que testemunham a devoção mariana europeia da época não têm afinidades estilísticas com a Imagem do Museu Machado de Castro, mas enquadram-na historicamente.

Quer Ana Maria Rodrigues quer Domenges e Molina⁵⁶³ mencionam duas cruces de jaspe oferecidas por Jaime II a sua mulher Branca, que a primeira autora considera poderiam ser semelhantes à que se integra no tesouro da Rainha Santa (**Catálogo nº 39**). cremos todavia que os itens mencionados na relação de peças distribuídas pelo monarca em 1302 por uma longa lista de pessoas e instituições, não corresponderá exactamente a peças com a dimensão e características da de Coimbra. Na verdade a descrição *item eidem consorti nostre duas cruces de jaspí, que erant in quandam bústia lignea depicta cum quibusdam aliis rebus seu joyis subscriptis*⁵⁶⁴ parece-nos corresponder as cruces que se encontravam no interior de um busto ou cabeça de madeira junto com outras jóias, sem que se faça menção a engastes em prata ou aplicações em esmalte (que esse documento por sistema não omite) o que nos sugere eventualmente peças de menores dimensões e feitas de um só bloco de jaspe. Regista-se no entanto que o jaspe era uma matéria que marcava presença no sumptuoso tesouro do irmão de Dona Isabel, tal como os ramos de coral, aplicados em múltiplas tipologias de objectos.

As cruces de cristal, de que existem duas integradas neste conjunto, ter-se-ão difundido por toda a Europa cristã a partir de Veneza. A presença de inúmeras peças dessa matéria na Catalunha faz pensar na possibilidade de um atelier de lapidação em Barcelona⁵⁶⁵. São igualmente registadas muitas peças desta matéria nos inventários dos tesouros portugueses, entre as quais várias cruces. Seria aliás interessante estudar comparativamente as montagens em prata de cada um dos exemplares subsistentes, pois boa parte dos que conhecemos apresentam grandes afinidades no trabalho de ourivesaria aplicado nos cartuxos de encaixe dos segmentos de cristal. Dos exemplares subsistentes só um dos do Museu Machado de Castro apresenta decoração em esmalte (**Catálogo nº 40**).

⁵⁶³ RODRIGUES, Ana Maria - *Género, consumo sumptuário e mecenato nas monarquias de Aragão e Portugal no século XIV*, p. 4; DOMENGE, J.; MOLINA, A. - *Les "nobles i riches ofrenes"*, p. 315-316

⁵⁶⁴ MARTÍNEZ FERRANDO, Ernesto - *La Cámara Real en el reinado de Jaime II (1291-1327). Relaciones de entradas y salidas de objetos artísticos.* *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. XI (1953-1954) p. 5

⁵⁶⁵ DOMENGE, J.; MOLINA, A. - *Les "nobles i riches ofrenes"*, p. 313

Também o relicário de coral (**Catálogo nº 49**) terá tido paralelos bem próximos, dentro do próprio tesouro da Sé de Coimbra e noutros como o da Colegiada de Guimarães em cujo inventário encontramos:

It huu quoral cõ seu pee de prata dourado com quatro esmaltes no pee, e huu esmalte de prata cõ huua Imaiem de santa maria e sseu ffylho, he em fondo huua ave e em cima huua cruz com Joane e marja, o qual pesou dous marcos e çinquo onças e mea.

It outro quorall cõ seu pee de prata chaa brjtado das pontas cõ huua cruz de joane e marja q pessou dous marcos e hua onça.

*It oijto pernas de coraes com senhos castões de prata nos pees.*⁵⁶⁶

O primeiro dos corais aqui inventariado é de novo descrito no inventário seguinte (já em mau estado) com detalhes que o aproximam mais da peça que hoje encontramos no Museu Machado de Castro. *It huu coral posto em huu pee de prata de duas p'nas e he o dito pee dourado com huã ymagem de nossa Snra de p'ta esmaltado e em cima huu capitelll cõ huu c'çifixo e duas ymages.s. m^a e Joane todo de p'ta desmanchado e tem duas çhpas darame e dos alfinetes q pesou tudo dos marcos e m^{eo} e m^{ea} onça pesados bem|| etc.*⁵⁶⁷

Esta descrição reveste-se de alguma importância porquanto se supõe que o relicário, como hoje o vemos, resulta de uma assemblagem de elementos mais tardia⁵⁶⁸, aquela descrição permite-nos reconstituir hipoteticamente qual pode ter sido a sua configuração original.

Do ponto de vista dos esmaltes, o conjunto de peças reunido na colecção do Museu Machado de Castro não apresenta, como seria de esperar, qualquer unidade técnica ou estilística.

Por outro lado, o estado de conservação da maior parte das aplicações, quer de esmalte translúcido quer de esmalte opaco regista já a perda de grande percentagem da camada vítrea sobretudo nas aplicações nos engastes da cruz de jaspe onde a perda é quase total; ainda se verifica a desvitrificação e consequente esvaecimento e escurecimento de algumas cores, pelo que só a custo conseguimos identificar uma paleta, e muito dificilmente definimos traços e desenho.

⁵⁶⁶ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 167-168

⁵⁶⁷ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, vol. 37, nº 3, p. 148

⁵⁶⁸ DOMENGE, J.; MOLINA, A. - *Les "nobles i riches ofrenes"*, p. 316

Cruz de Jaspe

Os esmaltes aplicados nos engastes da cruz de jaspe (**Catálogo n° 39**) distribuem-se em dois losangos com quadrifólios inscritos nos quais, por sua vez, se inscrevem animais fantásticos (dragões (?)) um dos quais alado, num lado e noutro do encaixe inferior; oito quadrados com rosetas de dois tipos sobre fundo sulcado, junto ao cruzeiro e losangos moldurados no nó, onde alternam o escudo português e o de Aragão. Estas aplicações apresentam vestígios muito escassos (nalguns casos com perda de c. de 99% do esmalte) de uma paleta rica, onde pontuavam o esmalte translúcido de um verde ácido, o violeta, o amarelo e o azul além do vermelho e o branco em esmalte opaco. A configuração destas aplicações é muito diferente quando coberta de esmalte colorido e não é fácil filia-las com base apenas no talhe baixo na prata e nas pequenas partículas de vidro sobreviventes. Esta mesma paleta que fomos elencando pode encontrar-se em peças produzidas em Barcelona (cálice do Conde de Maiorca a que já nos referimos), em peças de Siena (por exemplo a cruz relicário do tesouro da catedral de Pádua), peças com esmaltes presumivelmente feitos em Paris (a crossa de Egmond a que também já aludimos ou um gomil pequeno ou galheta hoje no Museu de Copenhaga)⁵⁶⁹. Os animais inseridos em losangos com fundo vermelho opaco lembram de imediato os flancos da crossa do tesouro da catedral de Colónia atribuída aos anos trinta do século XIV, a oficinas de Colónia ou Paris, mas produzida ao gosto da corte de Avinhão⁵⁷⁰.

Cruz de cristal de rocha

Os esmaltes aplicados no engaste inferior da cruz de cristal de rocha (**Catálogo n° 40**) são algo diferentes. Aplicam-se em duas placas em trapézio alongado no engaste inferior da cruz e em seis losangos no nó. Todas as placas são figuradas, embora lamentavelmente seja hoje quase impossível, devido ao estado de conservação, determinar quais os elementos que acompanham as figuras e que permitiriam, por certo, identificar uma iconografia específica desta peça. As duas figuras de santos - representados de corpo inteiro nas duas placas trapezoidais - são diferentes; uma é um homem calvo, barbado, e nimbadado, com os dois braços flectidos, segurando uma espada (?), fechando-se sobre a sua cabeça dois elementos que não conseguimos identificar

⁵⁶⁹ A filiação destas peças carece de uma análise comparativa presencial de múltiplas peças que se encontram distribuídas pelos museus e catedrais europeus, que não nos foi possível levar a cabo, tendo embora consciência de que tal tarefa poderia acabar por revelar-se inconclusiva.

⁵⁷⁰ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 250

(talvez dois caules floridos semelhantes aos desenhados sobre a figura do verso) para os quais a figura dirige o olhar. Na outra placa, um outro homem jovem, barbado e com cabelo longo, nimbado, tem igualmente os braços flectidos, não sendo possível distinguir se segura alguma coisa. Acima dos seus ombros serpenteiam dois caules, floridos na extremidade, que se unem sobre a sua cabeça; ambas as figuras se inscrevem sobre fundo azul. O esmalte nestas duas placas particulariza-se por não serem deixadas quaisquer áreas em reserva, sendo as cabeças, mãos e nimbos também cobertos com uma fina camada de esmalte de tom anilado. Esse factor contribui para uma atmosfera muito peculiar das duas representações, que se caracterizam por uma elegância extrema no desenho do movimento dos corpos e dos panejamentos.

Ilustram o esmalte translúcido explorado no seu máximo potencial pois, pelas nuances do trabalho de escultura sob a camada vítrea, se obtém uma riquíssima paleta de tons de laranja nos mantos, simulando as sombras nas dobras do panejamento. A finura do traço do desenho, pouco escavado no metal, evoca claramente a iluminura. São talvez os mais qualificados esmaltes translúcidos aplicados em peças em Portugal, condenados ao esquecimento pelo mau estado de conservação e pela sua dimensão relativa numa peça com outros encantos igualmente apelativos ao olhar.

Domenge e Molina, os únicos autores onde os vemos mencionados, referem-nos como escurecidos, quase ilegíveis e relacionam-nos com Siena e com os primórdios do esmalte translúcido nessa região. Desconhecemos o fundamento da atribuição, e por outro lado, parecem-nos de desenho demasiado requintado para poderem resultar das primeiras experiências sienenses; mas a delicadeza do traço e a capacidade de obter uma multiplicidade de tons de cada cor a partir do trabalho do metal e da espessura da camada vítrea aproxima-os do esmalte sienense dos anos trinta do século XIV que vemos no relicário do corporal de Bolsena, de Ugolino di Vieri e associados, na catedral de Orvieto.

As figuras nos losangos, de traço menos fino, são diferenciadas entre si - todas seguram lança ou estandarte e escudo. Um dos personagens segura um escudo com uma cruz latina, o único em toda a peça cujo nimbo é em esmalte amarelo opaco.

As proporções e qualidade do “traço” das figuras nos esmaltes poderiam aproximar-se das figuras incisas nas outras aplicações em prata dourada colocadas nos engastes junto ao cruzeiro, embora também estas estejam já delidas.

Relicário de coral

No relicário de coral (**Catálogo nº 49**), a aplicação em esmalte concentra-se nos três braços encurvados rematados por pequenos pedestais onde outrora terão assentado, provavelmente, um crucifixo, a Virgem e São João, tipologia que encontramos em grande número de peças deste período numa geografia dispersa por toda a Europa (uma cruz no do Tesouro da Catedral de Pádua, ou uma cruz da autoria do suíço Hans Rutenzwig hoje no V&A⁵⁷¹, por exemplo). Esses braços encurvados, de secção quadrangular, têm uma das faces coberta de esmalte azul no qual se distribui uma banda de rosetas amarelas com corola verde. O esmalte azul desvitrificou completamente, tornando-se escuro e perdendo a transparência; o amarelo e o verde mantêm a vivacidade. Estas pequenas rosetas poderão ter uma aparência aproximada das que decoram a cruz de jaspe, embora estas últimas tenham vestígios de paleta mais ampla.

Domenge e Molina associam este esmalte ao trabalho dos ateliers de Avinhão baseando-se na paleta (cujos três tons eram, todavia de uso generalizado no século XIV) e no formato das rosetas, associação que consideramos pertinente, embora sem conhecermos número suficiente de exemplares para a darmos como conclusiva.

O relicário apresenta ainda um medalhão circular, ligeiramente convexo, no qual se inscreve um escudo de Aragão com faixas verticais em esmalte vermelho opaco. Este escudo terá sido cercado de esmalte de outra cor, substituído posteriormente por uma massa que hoje em uma aparência escura e baça, talvez com intuito de reconstituição com recurso a materiais que, entretanto, se degradaram. Alguns dos segmentos tubulares em prata - que se encaixam nos ramos do coral - apresentam inscrições no que julgamos ser nielo, técnica que verificamos ocorrer em grande número de objectos na documentação do tesouro de Jaime II.

Imagem da Virgem com o Menino – escudos esmaltados

E, por último, os escudos esmaltados no cinto da imagem de prata da Virgem (**Catálogo nº 48**) a que já anteriormente nos referimos. Embora não possamos fazer uma comparação heráldica rigorosa, um primeiro olhar permite-nos reconhecer que dificilmente terão sido produzidos pelo mesmo artista ou com base no mesmo desenho, pois são bem distintos no número de castelos. É curioso verificar que, em elementos tão singelos como os escudos de Portugal e Aragão, o esmaltador aplicou não só o esmalte

⁵⁷¹ Inv. nº 7939-1862. Acessível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O111552/branched-cross-rutenzwig-hans/>

vermelho opaco, mas também translúcido em azul claro, verde e amarelo. No escudo de Aragão, as faixas brancas são obtidas pela reserva do metal, diferentemente também das faixas em branco opaco nos escudos aplicados no nó da cruz de jaspe.

Não pretendemos aqui chegar a uma classificação definitiva de cada aplicação de esmalte nas peças deste conjunto, mas sim fazer o seu levantamento e evidenciar a sua importância para o conhecimento dos objectos, *dos mais estimados que teve a historiografia portuguesa enquanto primeira manifestação significativa da arte da ourivesaria gótica entre nós*⁵⁷² dada a sua aura mítica de tesouro ancestral e, no entanto, ainda com tantos enigmas por desvendar.

Imagem de São Nicolau

Duas outras imagens em prata do século XIV subsistem nas colecções nacionais, também elas com pequenos detalhes em esmalte. Uma delas, uma imagem relicário de São Nicolau (**Catálogo nº 46**) de importância considerável na Sé de Coimbra, apresenta na mitra uma banda de prata branca outrora pintada com motivos vegetalistas (?) em toda a extensão, em verde e vermelho. Sobre esta banda foi pregado um quadrifólio no qual se inscreve um brasão de armas - ainda não identificado - contendo um escudo com cruz grega singela vermelho opaco, cercado por quatro leões rampantes, em esmalte violeta escuro ou castanho e delicado padrão vegetal em azul lápis-lazuli, hoje quase completamente desvitrificado. O inventário de 1393 fornece-nos mais alguns dados que nos permitem imaginar como seria esta mitra, hoje destituída de quase toda a sua riqueza. Em volta do escudo de armas existiriam *huas pedras na fronte e huum castam em cima sem pedra*; teria ainda umas flores com oito pedras e grãos de aljofre. A mitra apresenta hoje um único orifício de função indeterminada sob o quadrifólio e nenhum indício de que sobre ela se tivessem fixado os elementos descritos no inventário, embora conserve vestígios de uma pintura de motivos vegetalistas. Uma outra placa esmaltada estaria fixa no báculo - *huum esmalte com huum Agnus Dei e da outra parte quatro leõoes [sic]*...

Esta imagem estaria associada à Capela Nova do claustro da Sé, consagrada a São Nicolau. Tem sido considerada uma peça de provável produção local, o que para o presente estudo se reveste do maior interesse, pois nesta peça se concilia o carácter hierático e arcaizante da figura, a rigidez dos panejamentos e alguma desproporção

⁵⁷² VASSALO E SILVA, Nuno - *A Igreja como Tesouro. As Sagradas Relíquias*, p. 458

geral, como muito bem assinala Pedro Ferrão⁵⁷³, com um trabalho singelo, mas minucioso e requintado do esmalte do escudo aplicado na mitra. Este aspecto, embora evidentemente no domínio das conjecturas, leva-nos a pensar uma vez mais na possibilidade de importação, ou pelo menos de um distinto lugar de produção dos esmaltes translúcidos e das peças de ourivesaria em que são aplicados.

Imagem da Virgem com o Menino

A outra imagem, de datação aproximada, mas de muito distinta produção é uma representação da Virgem com o Menino do Tesouro da Colegiada da Oliveira, hoje no Museu Alberto Sampaio (**Catálogo nº47**), assente sobre um pedestal de directa inspiração arquitectural. A peça apresenta apostas em seis pontos do plinto, nos vãos das janelas, as armas que num inventário de 1459 são registadas como sendo as dos Pereiras; estes pequenos escudos são fixos de modo descuidado, com inclinação sensível e a diferentes alturas. A imagem é descrita no inventário do seguinte modo:

It. Mais huã ymage de nossa Snrã com seu fº no collo de prata dourada com huū ramo de prata doliu^{ra} q já nō he dourado p' se gastar e huū pillar frmoso em q esta assentada todo de prata dourado e esmaltado cō huās armas dos p'eiras e tem q'tro capiteis quebrados q andam de fora e cinco flores menos na cabeça e sete flores q lhe mjingōnas coronetas do assento em q esta assentada e das flores sobr ditas da coroa aalem das cinqº sobr ditas som açhadas duas q andam de fora quebradas| p' q erom p' todas sete ao redor da coroa e as cinqº nunq' foram açhadas nem etregues ao Th^{ro574}

A imagem de Nossa Senhora apresentaria esmalte translúcido aplicado nos janelões da base, o *pilar formoso* que é descrito como esmaltado. Todavia, aquilo que hoje nos é dado ver a vista desarmada é: no fundo dos janelões, sob a ornamentação interior dos vãos, uma camada verde clara, desigualmente distribuída, formando manchas em pontos de acumulação, de uma matéria baça, opaca, de textura um pouco granulosa. Sob esta matéria, e apenas nas zonas onde esta é já ausente, vemos o tradicional reticulado de fixação do esmalte translúcido, e, sob pelo menos um dos escudos, vestígios de marcas de cinzel. Sobre os escudos e no nimbo do Menino observamos uma matéria vermelha translúcida, baça e muito granulosa, com problemas de fixação e um modo de destacamento por desgaste e perda progressiva que não é

⁵⁷³ MINISTÉRIO DA CULTURA/ INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS/ INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO CULTURAL - *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Colecção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII a XV*, p. 75

⁵⁷⁴ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 149

característico do esmalte translúcido (que se destaca em placa e não em camadas). Todas as informações que temos acerca do esmalte translúcido coincidem na afirmação de que o vermelho escarlata ou rubi não pode obter-se sobre prata, mas apenas sobre ouro⁵⁷⁵, alterando substancialmente a cor (para um tom alaranjado ou mesmo castanho) quando fundido sobre outros suportes; daí que sistematicamente vejamos o vermelho ocorrer em esmalte opaco em todas as peças que até aqui observamos.

Tanto quanto pode observar-se sem recurso a outros equipamentos e métodos de análise, nenhuma das duas matérias nos parece ser efectivamente esmalte, pela incompatibilidade do vermelho já assinalada, pelo modo de degradação que apresenta, pela ausência de brilho, pela textura granulosa, pela forma como se distribuem na superfície as duas cores e, finalmente, pela ausência de transparência no verde. Tudo indicia que, numa intervenção de restauro ou de adaptação nalgum momento, houve um esforço de simulação do esmalte translúcido por artífice inábil, longe de dominar os segredos dessa técnica. Parecem-nos igualmente incoerentes as características e o modo de aplicação dos seis escudos numa peça de ourivesaria tão qualificada.

Consideramos pois que uma análise de materiais cuidada poderia revelar uma curiosa experiência local de esmaltagem (ou tão simplesmente de pintura) e eventualmente levantaria novas questões em torno da ligação desta peça a D. João das Regras ou pelo menos do período e circunstâncias de aposição das suas armas⁵⁷⁶ na mesma.

Cálice dito de São Torcato

Entre as peças de datação recuada com esmaltes translúcidos aplicados que encontramos nas colecções portuguesas encontra-se o cálice dito de São Torcato (**Catálogo nº 33**), outrora pertencente ao mosteiro de S. Torcato, da Ordem de Santo Agostinho em Guimarães, incorporado nos bens da Colegiada de Guimarães em 1474 na sequência da anexação do mosteiro por Sisto IV.

Tem vindo a ser dito que este cálice é descrito num inventário da Colegiada de Guimarães (documento sem data, mas que não deverá ser posterior a 1459). Neste inventário, como de resto nos que lhe sucedem da mesma instituição encontramos de

⁵⁷⁵ Encontramos esta informação, por exemplo, em GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 272. Agradecemos a Erika Speel, investigadora e autora de referência no estudo do esmalte translúcido e pintado, a confirmação desta informação, divulgada de modo menos conclusivo por outros autores.

⁵⁷⁶ Já tivemos oportunidade de referir anteriormente a estranheza da omissão das armas ou da própria imagem no inventário de 1459 da Colegiada, que pode, todavia, dever-se à conjuntura específica (recolha da prata) em que o documento pode ter sido feito.

facto uma descrição que lhe pode corresponder: *Quallez grande de prata com seis esmaltes no pee e seis na maça e huu na patena dourado o qual quallez e patena pesou çinquo marcos e quatro onças e mea*⁵⁷⁷, mas não encontramos explicação clara para a sua presença entre os bens da Colegiada quando ainda seria propriedade do Mosteiro. Lúcia Rosas informa-nos, num estudo sobre a peça a propósito da exposição “Nos confins da idade Média”⁵⁷⁸ onde foi apresentada, que o mosteiro de São Torcato terá entrado em crise profunda em meados do século XIV, eventualmente na sequência da Peste Negra de 1348. Terão os bens da instituição recolhido ao Tesouro da Colegiada mesmo antes da anexação? Ou será a descrição a que nos referimos e desde há muito associada a esta peça, afinal relativa a outro cálice dos muitos com esmaltes que este Tesouro guardou? Ou, ainda, seria o cálice que hoje conhecemos o mesmo referido nos inventários afinal desde sempre propriedade da Colegiada?

Este cálice é certamente das peças de ourivesaria mais referenciadas pela historiografia de arte nacional, sendo quase sempre destacada a ambiguidade da sua linguagem, com subsistências do românico nos elementos decorativos da base mas anunciando já o gótico no seu perfil e na haste prismática. A sua forma é inserida numa linha de classificação dos cálices na ourivesaria portuguesa, por evolução ou progressão estilística e formal⁵⁷⁹, como se a sua origem de fabrico não levantasse qualquer dúvida, numa espécie de processo de apropriação de pendor nacionalista que não sobrevive a um olhar atento sobre a sua forma geral, algo singular, e os esmaltes, peculiares na comparação com todos os outros aplicados em peças em Portugal.

Em 1926, Alfredo Guimarães não hesitara em classificar a peça como sendo do primeiro período de renovação limusina *dentro da classe dos góticos* baseando-se na obra de Marquet de Vasselot, publicada poucos anos antes⁵⁸⁰. Esta atribuição será revista muitos anos mais tarde por Lúcia Rosas, no contexto da exposição a que acima nos referimos, sendo aí aceite a possibilidade do fabrico francês e estimada a sua datação para a primeira metade do século XIV, considerando as circunstâncias de crise

⁵⁷⁷ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 164

⁵⁷⁸ ROSAS, Lúcia Maria Cardoso.- Cálice e patena, nº 44. In - *Nos confins da Idade Média: Arte Portuguesa, séculos XII-XV. [cat. exposição]*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1992. p. 131-132

⁵⁷⁹ Encontramos a mesma indiferença quanto à sua singularidade entre os cálices em prata em Portugal em Joaquim de Vasconcelos como em Irene Quilhó: VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*, p. 26; QUILHÓ, Irene.- *Ourivesaria*. In SANTOS,ed. - *Oito Séculos de Arte Portuguesa : História e Espírito*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1970]. p. 362-363

⁵⁸⁰MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *L'orfèvrerie et l'émaillerie au XIIIe et XIVe siecles*, e GUIMARÃES, Alfredo - *Mobiliário Artístico Português : Elementos Para a Sua História*, p. 49

no mosteiro na sequência da Peste e a pouca probabilidade da entrada de uma peça deste tipo após esse período.

Em 1998, Nuno Vassalo Silva levanta para esta peça uma outra possibilidade de classificação que a remete para o universo da produção catalã deste período. A mesma atribuição é corroborada por Manuela Alcântara Santos⁵⁸¹ que regista semelhanças - entre este cálice e peças catalãs - também nas folhas de perfil ondulado, recortadas e aplicadas sobre o nó, em alternância com os esmaltes⁵⁸².

Lamentavelmente, as placas esmaltadas desta peça apresentam perdas muito consideráveis, sendo por vezes difícil a sua leitura completa e também a identificação total de uma paleta que se adivinha afinal bem específica. O cálice apresenta no pé seis placas revestidas de esmaltes com representações de seis santos em meio corpo, providos de atributos de identificação nem sempre inequívoca: S. Pedro segurando uma chave em cada mão; S. Tiago Menor (ou outro santo com a palma do martírio) também segurando um livro; Santo André com a cruz em aspa; São João Baptista (?) vestido de pastor, segurando uma cruz em tau e um escudo com o *Agnus Dei*; São Lourenço segurando uma grelha e São Paulo segurando uma espada e um livro.

Na zona superior do nó sextavado, alternam as faces de superfície ponteadas com as folhas aplicadas com elementos trapezoidais esmaltados. Aí parece repetir-se a figura de São Paulo, com a espada e o livro; uma outra figura nimbada, jovem e imberbe, segurando um livro e erguendo a mão direita em diálogo ou bênção e uma terceira figura representando São Lourenço, com a grelha na frente do corpo. Na secção inferior deste nó repete-se o esquema de alternância e aqui as figuras são a de um personagem nimbado, barbado, segurando um elemento em forma de pluma ou faca (?) e apontando para cima, um outro jovem, imberbe, segurando o livro e a palma (?) e finalmente São Pedro, imberbe e segurando apenas uma chave. Pelo menos seis destes personagens são representados com tonsura. Neste grupo de figuras santas, onde nem todas são inequivocamente identificáveis, como vimos, poderão estar incluídos S. Simão e/ou São Bartolomeu, o que corresponde a um esquema iconológico largamente utilizado ao longo do século XIV e XV (e mesmo posteriormente). A única figura que desobedece a

⁵⁸¹ SANTOS, Manuela de Alcântara - *Esmaltes - Um olhar sobre algumas peças de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio. Comunicação apresentada na cerimónia de inauguração do Instituto Gemológico Português, Lisboa, Centro Cultural de Belém (31-01-2009). (Texto policopiado)* Agradecemos à Dra. Manuela Alcântara Santos ter-nos fornecido este texto ainda inédito.

⁵⁸² Forma que, todavia, teria uma vasta fortuna inclusive na gravura alemã do século XV-XVI (por exemplo em gravuras de Israhel van Meckenem, como “O Jardim do Amor” entre outras)

esse esquema é a de São Lourenço, repetida na base e no nó, talvez uma pista para posteriores estudos.

Há alguma preocupação de individualização das figuras, como bem nota Manuela Alcântara, mas todas elas têm algumas características em comum: todas as figuras são inseridas numa faixa verde central e ladeadas por dois caules ou árvores, faixa essa por sua vez ladeada por azul; Os rostos e mãos são deixados em reserva, isto é, sem esmalte; todos apresentam um desenho muito particular dos olhos, triangulados, delineados num escavado fundo que, à vista desarmada, parece reforçado a negro tal como o desenho anguloso dos restantes traços de fisionomia. Os nimbos são invariavelmente representados num esmalte opaco numa cor alaranjada que alterna com zonas em reserva. Nas peças com esmalte translúcido desta época é comum utilizar-se o esmalte opaco para a produção dos vermelhos escarlata, como vimos, por impossibilidade técnica de produzir esta cor em esmalte translúcido sobre prata⁵⁸³. O laranja é geralmente obtido em esmalte translúcido. A paleta, da qual temos apenas um vislumbre devido á desvitrificação e às perdas extensas, contempla ainda um amarelo (distribuídos sobretudo nos cabelos e barbas), um verde esmeralda, um azul safira e um castanho.

As placas apresentam os fundos decorados com finos desenhos de caules serpenteantes ostentando pequenas folhas e o reticulado losangular puncionado ao centro de cada losango, para fixação do esmalte. As da base são emolduradas por uma orla com sulcos irregulares, as do nó com moldura lisa. Os dois segmentos sextavados da haste, abaixo e acima do nó, registam ainda o reticulado losangular para aplicação do esmalte, mas deste aí não há já qualquer vestígio. As placas da base são fixas por quatro pregos (ou rebites) de cabeça redonda, um pouco desproporcionais, que poderão não ser originais, as placas do nó sendo fixas por encaixe sob moldura.

Particularmente marcante no perfil geral da peça a forma algo exótica da base constituída por seis folhas nervuradas e com motivos vegetais relevados, unidas pela base; as folhas recortadas em lâmina, encurvadas e aplicadas sobre as placas do nó e finalmente a banda de quadrifólios vazados inseridos em círculos, delimitada por frisos de perlado, que acompanha todo o perímetro da base e do nó. Duas destas características podem encontrar-se numa peça de origem catalã, de Barcelona, um cálice oferecido à catedral de Sevilha por D. Pedro Nunes de Lara, Conde de Maiorca, datável dos anos 50

⁵⁸³ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 272

ou 60 do século XIV⁵⁸⁴. Nesta peça, onde se regista uma paleta de esmalte muito mais ampla e um desenho bem diferente das figuras, encontramos esmalte opaco laranja num dos nimbos, uma banda de quadrifólios vazados inseridos em círculos em todo o perímetro da base e folhas recortadas, em lâmina encurvada, aplicadas nos espaços entre os elementos em esmalte. Em nada mais se assemelham estas duas peças, no entanto deixam-nos entrever uma proximidade de linguagem a que não devemos ser indiferentes, tendo embora presente a facilidade com que estas formas e elementos circulavam e se reproduziam e, ainda, que a banda de quadrifólios inserta em círculos, de inspiração arquitectónica, se encontra em peças ao longo de todo o século XV e XVI.

Mas o paralelo mais flagrante que encontrámos para as aplicações em esmalte do cálice de São Torcato é o busto relicário de Santa Úrsula, do Museo Cívico de Castiglione Fiorentino, Arezzo. Trata-se de uma peça atribuída a oficina de Paris ou Avinhão e datável do quarto ou quinto decénio do século XIV. Nela encontramos o mesmo tratamento particular dos olhos, triangulados, em escavado fundo, reforçado a negro e a mesma angulosidade das fisionomias, num trabalho de cinzel muito semelhante. Quanto à paleta, enquanto no cálice de São Torcato podemos considerar predominante o verde, nas placas do busto de Santa Úrsula predomina o azul, de resto, o amarelo, o púrpura e castanho são aproximados. O único esmalte opaco presente nas placas de Santa Úrsula é vermelho e não laranja como no cálice de Guimarães. Os rostos e membros são igualmente deixados em reserva.

O relicário de Santa Úrsula foi, a certa altura, classificado como sendo uma peça com origem na Alta Renânia, mas com esmaltes parisienses (Anna Maria Maetzke, *Arte aurea Aretina* cit por Belluzzo p. 29)⁵⁸⁵. Posteriormente, Elisabeth Taburet-Delahaye propõe uma diferente classificação, partindo da análise do esmalte translúcido produzido em Montepelier e Avinhão, a autora relaciona o relicário de Santa Úrsula com a Coppa da torneio do Museu Poldi Pezzoli, peça marcada com punção de Avinhão, datável do segundo quartel do século XIV. Essa datação decorre do confronto das figuras representadas na peça do Museu Poldi Pezzoli e no relicário de Santa Úrsula com os frescos da designada “Chambre du cerf”, no Palácio dos Papas, em Avinhão, executada precisamente nesse período.

⁵⁸⁴ Inv. n.º 3359, objects d’art, Musée du Louvre.

⁵⁸⁵ MAETZKE, Anna Maria, *Arte aurea aretina: oreficeria aretina attraverso i secoli*. Arezo. Torchio, 1985. Cit. por TORRITI, Paolo.- Busto reliquiario di sant’Orsola. In - *Sacra Mirabilia. Tesori da Castiglione Fiorentino [Cat. exp.]*. Roma: Museo nazionale di Castel Sant’Angelo/ Edifir, 2010. p. 29

A caracterização que Taburet- Delahaye faz das figuras aí representadas, em confronto com as do relicário, vai precisamente ao encontro daquilo que consideramos ser o elo de ligação entre essas peças e o cálice de São Torcato: *S'observant á nouveau ici une conception très graphique des figures, ... de petits visages au contour un peu brusque gommant d'un trait rapide, ... domines par de grands yeux dont l'angle externe s'allonge vers la tempe*⁵⁸⁶.

Em nosso entender as placas esmaltadas destas peças têm, nas suas representações, uma atmosfera comum, parecendo ser produzidas num mesmo universo estético. A comparação da concepção e do trabalho de cinzel do relicário de Santa Úrsula e do cálice de São Torcato permite-nos também encontrar algumas semelhanças na temática dos pânpanos em enrolamentos circulares e os frisos miúdos e ritmados, que decoram o vestido de Santa Úrsula e os gomos da base do cálice de São Torcato. A cabeça relicário apresenta marcas (um M e uma cabeça de lobo de perfil, todavia não identificadas).

A forma tronco-cónica da copa (pouco comum entre nós) tem sugerido que a mesma possa não ser a copa original; encontramos porém, com alguma frequência, copas com esta forma em cálices espanhóis desta época ou do século XV (vd. por exemplo o cálice **Catálogo nº 37**)

Patena associada ao cálice de São Torcato

Ao cálice de Guimarães está hoje associada uma patena que nos levanta questões ainda mais intrincadas (**Catálogo nº 38**)

Dela se tem dito não dever ser a original do cálice, partindo da descrição que se supõe ser deste cálice no inventário de 1527 em que o conjunto (já descrito em meados do século XV) volta a ser registado, desta vez com mais detalhe: *Quallez de prata dourado co sex esmaltes no pee e seis na maçaã e huu esmalte na patena no meo com a figura d t'ndade*⁵⁸⁷.

Um outro fundamento para esta aceção é o registo no rol do Tesouro da Colegiada publicado pelo Padre Carvalho da Costa no século XVIII, onde o cálice dito de São Torcato aparece ainda associado à sua patena com representação da Trindade

⁵⁸⁶ TABURET-DELAHAYE, Elisabeth - L'émaillerie translucide à Montpellier et Avignon au XIV^e siècle. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*. Ser. 4, Bd. 2. 1997. Cit. por TORRITI, Paolo - *Busto reliquiario*, p. 29

⁵⁸⁷ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, vol. 37, nº 3, p. 145

A patena hoje associada ao cálice apresenta o centro rebaixado em dois níveis, o mais profundo dos quais com perfil lobulado. Ao centro, inserido numa moldura de hexafólios estampados, uma figuração de Cristo em mandorla, sentado num trono, com a mão direita erguida e a esquerda segurando um globo encimado por cruz. Esta mandorla é delimitada por banda em reserva com zig-zag irregular e cercada por um delicado padrão vegetal em enrolamentos em reserva sobre esmalte translúcido, onde alternam o verde, o azul e o violeta (hoje muito escurecidos). A figuração de Cristo, com o rosto e as mãos em reserva, apresenta a fisionomia desenhada em escavado fundo, reforçado a negro, cabelo, barba e parte do manto em esmalte amarelo, túnica em violeta, restante manto em azul e fundo verde. Os esmaltes, além de excepcionalmente bem preservados, são de uma transparência e limpidez incomuns. O mesmo esmalte opaco laranja que vemos no cálice é aqui usado para desenhar um reticulado sobre o trono, pequenas estrelas que polvilham o fundo verde e a cruz sobre o nimbo em reserva. Este medalhão circular tem uma orla externa sulcada de modo irregular que está parcialmente encoberta pela adaptação algo grosseira à patena. Esta foi visivelmente recortada no centro para receber em adaptação o medalhão esmaltado. A aproximação da forma lobulada do centro da patena a uma outra peça afim, associada ao cálice doado por Dona Dulce a Santa Marinha da Costa (que igualmente se guarda no Museu Alberto Sampaio), sugeriu uma datação do século XIII que não corroboramos. Em nosso entender, as características da banda de hexafólios com pequena corola ao centro puncionada não parece concordante com datação tão recuada. Além disso conhecemos outras peças com o centro trabalhado rigorosamente da mesma forma, de que aqui damos como exemplo (por se tratar de uma peça marcada) uma patena e cálice com marcas de Barcelona de c. de 1500 provenientes de uma igreja de Lérida e hoje no Victoria & Albert Museum⁵⁸⁸. Por outro lado, datam do último quartel do século XIII as peças consideradas incunábulo do esmalte translúcido, ou seja os seus primeiros e extremamente escassos exemplares, produzidos na região da Toscana e que em nada se assemelham ao esmalte que aqui vemos. A época de produção efectiva do esmalte translúcido nos ateliers sienenses, e mais tarde catalães, aragoneses ou parisienses começa já entrado o século XIV⁵⁸⁹.

Ao compararmos os esmaltes da patena com os do cálice, encontramos uma diferença gritante que se prende com o estado de conservação da matéria vítrea. Grande

⁵⁸⁸ V&A Inv. Nº 239-239 A 1956, proveniente da Igreja de Santa Maria em La Cervera, Lérida

⁵⁸⁹ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 205

parte do esmalte do cálice desvitrificou outra parte perdeu-se, como dissemos, sendo já difícil descortinar a paleta total. Na patena as cores mantêm-se vibrantes e cristalinas - a observação a vista desarmada não permite concluir se tal acontece porque sejam tecnicamente melhor executadas ou porque tenham sido sujeitas a diferentes condições de conservação. A paleta de uma peça e da outra aparentemente diferem na ausência do violeta no cálice e da ausência do castanho na patena, o que não é de todo irrelevante, mas de modo algum pode ser considerado conclusivo. O desenho das cabeças e das mãos é também diferente numa peça e na outra, embora se repitam os olhos triangulados e o formato das bocas. Este conjunto de factores faz-nos pensar se esta patena não será uma peça tardia, feita à semelhança da patena mais antiga já existente no Tesouro da Colegiada e à qual, nalgum momento foi adaptado o centro em esmalte, talvez subsistente de uma patena de datação aproximada do cálice mas de distinta produção.

Cruz de D. João das Regras

Uma outra peça, no Tesouro da Colegiada de Guimarães nos remete para universo das produções aragonesas do final do século XIV. Trata-se da cruz tradicionalmente designada de D. João das Regras (**Catálogo nº 41**), uma das peças que contemplamos neste levantamento pela memória do esmalte que sem dúvida teve, embora hoje esteja totalmente desaparecido. A peça foi sujeita a, pelo menos, duas intervenções de restauro documentadas, nas quais não é referida a remoção do esmalte que provavelmente se deveu ao mau estado de conservação. Na verdade, a intervenção de 1664 regista que a peça se encontrava em muito mau estado de conservação tendo perdido cinco dos seis *castellos* (as torres do nó) e as flores que serviam de remates⁵⁹⁰. Mau estado esse que, aliás, já o inventário de 1527 descrevia: *It. Hua c'z grande de prata dourada ho ouro çujo e defumado com todollos pilars q'brados no pee e na aspa alguas flores quebradas e esmaltada cõ ho p'endimen^{to} d X'ps e huu tit^o de p'ta com ho nazareno [...]*⁵⁹¹, presumindo que esta descrição - na qual, estranhamente, não se faz qualquer alusão às armas de D. João das Regras - se refira de facto à cruz em análise.

Publicada em múltiplos estudos de síntese em histórias de arte e convocada para muitas exposições e catálogos, só no catálogo da colecção de ourivesaria do Museu

⁵⁹⁰ PORTUGAL, Museu de Alberto Sampaio; SANTOS, Manuela de Alcântara e Silva, Nuno Vassallo e - *A colecção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, p. 60

⁵⁹¹ ALMEIDA, Eduardo de - *Os Cónegos da Oliveira*, p. 142

Alberto Sampaio se chama a atenção para as placas quadrilobulares de prata branca figuradas e, ainda, para a alusão a esta peça no inventário do século XVI como sendo uma peça com esmaltes. A distribuição iconográfica destes elementos figurados terá sido alterada, presume-se que no âmbito de alguma das intervenções de restauro; cremos que não apenas por incúria, mas por clara intenção de fazer figurar, na frente da cruz, as armas do doador que originalmente talvez se concentrassem no verso. Na verdade, o programa iconográfico das cruzes deste tipo é padronizado e relativamente constante, subsistindo em muitos exemplares ao longo de muito tempo. Sabemos por isso que na frente da cruz se situa habitualmente o crucifixo; nas placas dos braços, ladeando-o à direita (do ponto de vista do observador) São João e à esquerda a Virgem; na haste acima da cabeça do Crucifixo, o pelicano alimentando os filhos com o próprio sangue; abaixo do crucifixo, Adão saindo do túmulo. No verso da Cruz, a placa central é ocupada por Cristo em Majestade e nas placas dos braços são habitualmente colocados os símbolos dos quatro evangelistas. Na cruz de Guimarães, o programa era alterado pela introdução dos quatro escudetes com as armas de D. João das Regras, provável razão pela qual o ourives, ou o esmaltador, teve o cuidado de representar os evangelistas inseridos na placa central - nos ângulos do losango em que se inscreve a figura em Majestade - não os omitindo assim da iconografia da cruz, mas criando espaço para a marca do doador. Nalgum momento, o verso da cruz foi considerado inadequado como local para essa representação e as pequenas placas esmaltadas foram trocadas. Resta ainda salvaguardar que o trabalho de cinzel de todas as placas apresenta grande unidade, não devendo pois ter ocorrido substituição de nenhuma delas.

Uma questão que envolve as peças com marcas de posse ou afins é o facto (a que já tivemos oportunidade de aludir) de a presença dessas marcas ser considerada uma justificação incontornável para o seu fabrico local. Vimos também que a transmissão de um grafismo de representação de um escudo de armas, mesmo que para longe e para um artífice estrangeiro aconteceu com alguma frequência.

O perfil geral e algumas particularidades da cruz de D. João das Regras encontram múltiplos paralelos em cruzes da região do Levante Peninsular, num modelo que parece ter surgido em meados do século XIV e subsistiu ao longo do século XV, (com nós de diversas tipologias). Referimo-nos ao perímetro ritmicamente interrompido por folhas, que aumentam de dimensão e se acentuam nos ângulos do cruzeiro e no remate das flores de liz, a superfície dos braços e haste relevada com um tipo específico de elementos vegetais miúdos como pequenos caules que se enlaçam pela haste acima e

se apresentam floridos em pequenas bagas esféricas nos termos da mesma e dos braços; e, por outro lado, o esquema iconográfico em que se introduz, pelo menos, uma cena da vida de Cristo por trás da sua figuração tridimensional aplicada (no caso da cruz de Guimarães, a prisão), mantendo quase constante o Tetramorfo, a Virgem, São João, Adão saindo do túmulo e o pelicano, símbolo cristológico da abnegação.

Esses aspectos repetem-se em duas cruzes no Museo de Artes Decorativas de Madrid, uma das quais com marcas de Morella (Valência)⁵⁹², nas cruzes paroquiais de Lanzuela (Teruel, Aragão) e Vilafranca (Aragão); numa cruz da paróquia de Sant Esteve d'Olot, com marca de Barcelona e que, tal como a de Guimarães, ostenta armas do doador⁵⁹³; na cruz dupla do Victoria & Albert Museum, também com marcas de Barcelona do final do século XV⁵⁹⁴ e na qual a semelhança dos motivos vegetais relevados no corpo é flagrante; ou até na cruz que Pedro Villardel fez para a catedral de Barcelona em 1383⁵⁹⁵. De todos estes exemplos (muitos dos quais já destituídos do nó), a cruz de Guimarães é a única que conserva um nó arquitectónico. Muitos outros exemplares, referenciados em inúmeros títulos da bibliografia espanhola sobre o tema, poderíamos aqui elencar por aproximação à cruz de Guimarães.

O desenvolvimento deste modelo insere-se no contexto de um período considerado áureo na ourivesaria - mas sobretudo na produção de esmaltes translúcidos - dos ateliers catalães, levantinos, maiorquinos e aragoneses. Estes são, na opinião de Maria Luísa Martin Anson, os expoentes mais qualificados de recepção, adaptação e difusão da técnica italiana (sienense) que, além do mais, transportava caracteres de uma entidade própria (do ponto de vista iconográfico e formal) cuja imposição não se limitava aos esmaltes⁵⁹⁶ mas se reflectia também no próprio trabalho de ourivesaria.

Desprovidas da totalidade do esmalte que as revestiu as pequenas lâminas de prata que adornam a cruz de D. João das Regras, não nos permitem observar mais que o traço um pouco duro no desenho das figuras e registar a ocorrência de um desenho de árvores de copa esférica achatada, em forma de cogumelo, recorrente nos quase sempre

⁵⁹² Museo de Artes Decorativas de Madrid Inv. CE00577 e CE00583

⁵⁹³ GUDIOL I CUNILL, Josep - *Les creus d'argenteria a catalunya*. Barcelona: 1915-1920. pp. 312, 315

⁵⁹⁴ OMAN, Charles - *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*,

⁵⁹⁵ OMAN, Charles - *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*, plate 10, fig. 19 e 20

⁵⁹⁶ MARTIN ANSÓN, María Luisa - Reflexiones acerca de la platería española en la segunda mitad del siglo XV. Sobre dos cruces conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y en el Museo del Camino de Astorga (León) *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte (U.A.M.)*. Vol. III (1991) p. 21 Esta cruz apresentou originalmente pequenas folhas em todo o perímetro, hoje desaparecidas.

incipientes apontamentos de paisagem nas placas de esmalte translúcido e que observamos, por exemplo, nos esmaltes da cruz de Marmelar.

Relicário do Santo Lenho

Na Sé do Porto existe um pequeno relicário (**Catálogo nº 45**) - hoje muito alterado na sua estrutura mas conservando ainda a cruz relicário original e a base - com marcas de Barcelona do século XIV. Não são conhecidas a data ou a forma da sua entrada na Sé, mas já aí se encontrava em 1882, aquando da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, na qual figurou.

Trata-se de uma peça onde o esmalte tem, actualmente, um carácter residual (falta a esta cruz todo um corpo central arquitectónico onde se custodiavam outras relíquias), sendo esmaltadas apenas as janelas no torreão que se ergue na base, onde reproduz delicadamente o reticulado losangular dos vidros em verde e azul e no escudo de armas (não identificado) decorado com esmalte verde translúcido e vermelho opaco. Apresenta ainda esmalte *ronde-bosse* nos minúsculos pés, mãos e coroa de espinhos inseridos em crucifixo no receptáculo da relíquia, pormenor não irrelevante numa peça datada do final do século XIV, quando o esmalte dessa qualidade começava a entrar na Península. Apresenta um paralelismo estreito com várias peças em Espanha designadamente com a cruz da Vera Creu do Convento de la Ensenyança de Barcelona e, sobretudo, com a Cruz de la Vera Creu de Cardona⁵⁹⁷.

Estamos perante uma peça de grande qualidade apesar de muito adulterada e truncada que poderá, se um dia puder deslindar-se correspondência para ela nos inventários da Sé, reforçar a noção de uma recepção precoce da ourivesaria e esmaltaria catalãs em Portugal.

Cruz de Vera Cruz de Marmelar

Talvez seja também essa a origem de fabrico da cruz processional de Vera Cruz de Marmelar (**Catálogo nº 44**).

Trata-se de uma cruz grega com a superfície decorada a cinzel com folhas de videira (?) lisas sobre fundo texturado em zig-zag. Apresenta nas extremidades dos braços e haste quatro aplicações polilobadas (quadrado inserido em quadrifólio) com figuração cinzelada em baixo relevo e revestida a esmalte numa paleta, que pode adivinhar-se onde o esmalte sobreviveu, e que é ampla e luminosa: dois tons de verde,

⁵⁹⁷ GUDIOL I CUNILL, Josep - *Les creus d'argenteria a catalunya*, p. 394

um escuro e outro muito claro, um azul lápis-lazúli, amarelo e violeta. O desenho das figuras, com as cabeças, respectivos nimbos e mãos mantidos em reserva, é um pouco rígido nos gestos e no movimento dos panejamentos, mas as figuras são bem proporcionadas e de belo traço nos rostos e cabelos. Iconograficamente, as quatro placas esmaltadas, em articulação com o trabalho cinzelado no verso, repetem um programa muito frequente nesta tipologia - em que estão presentes a Virgem e São João e, sobre o crucifixo, um anjo turiferário - mas nesta cruz com a variante da representação da aparição de Cristo à Virgem no lugar onde habitualmente se posiciona Adão saindo do túmulo. No verso, no cruzeiro, tem uma representação de Cristo entronizado sob um pórtico gótico, triangular, de características bem definidas, com intradorso polilobado e extradorso com folhas projectadas, rematado no topo com um florão no cruzamento dos braços. Nas extremidades dos braços e haste, o leão, o touro, a águia e o anjo em evocação dos quatro evangelistas completam, de modo tecnicamente singular, um programa iconográfico comum. O nó, esférico e levemente achatado, recebe sob moldura quatro losangos onde se inscrevem alternadas as armas da ordem dos Hospitalários (cruz grega singela) e a cruz adoptada pelos Pereiras para as suas armas (grega com extremidades flor-de-lizadas).

Embora se desconheça a data e o modo da sua entrada na igreja de Marmelar, esta peça tem sido atribuída aos meados do século XIII, numa hipotética (e à partida historicamente coerente) associação à fundação do mosteiro hospitalário (que ocorreu entre 1258 e 1268) e aos responsáveis por essa empresa - D. João de Aboim e D. Afonso Pires de Farinha⁵⁹⁸ - tendo mesmo chegado a ser posta por Túlio Espanca a hipótese de doação por D. Diniz. Dessa associação a uma época mais recuada decorre a convicção de que as armas dos Pereiras presentes nos escudos no nó, e o próprio nó, deverão ser posteriores, e que a sua presença se justifica pela origem do mecenato que suportou a alteração da peça. A datação fundamentou-se na aproximação formal à cruz de D. Sancho, datada do primeiro quartel do século III (1212-14). Em 2006, no âmbito de estudos levados a cabo sobre a própria igreja de Vera Cruz de Marmelar, o enquadramento cronológico e histórico manteve-se, alterando todavia a filiação em produções nacionais.

⁵⁹⁸ FONSECA, Luis Adão da.- Cruz processional, nº 75. In - *Nos confins da Idade Média: arte portuguesa, séculos XII-XV. [cat. exposição]*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/ Instituto Português de Museus, 1992. p. 174; PAGARÁ, A.; SERRÃO, V.; SILVA, N.V. - *Igreja de Vera Cruz de Marmelar*. Câmara Municipal, 2006. p. 185-186

Mais recentemente, outras abordagens⁵⁹⁹ têm desviado a análise da peça do enquadramento histórico tradicional, focando o estudo nas suas características formais, estilísticas e também técnicas, o que a aproximou da produção de ourivesaria com esmaltes das regiões da Catalunha e Aragão do século XIV. Hipótese reforçada pela presença de uma punção com a letra “M”, eventualmente atribuível a Morella ou Maiorca. Paulo Valente estudou a cruz de Marmelar no âmbito do inventário artístico da Diocese de Portel e propõe uma datação mais avançada, o terceiro quartel do século XIV, claramente mais consentânea com as suas características.

Na verdade, a bibliografia publicada nas últimas décadas sobre a ourivesaria e o esmalte catalães desse período, designadamente os estudos de Nuria de Dalmases Balañá, proporciona hoje outras possibilidades de classificação de peças desta tipologia, quer do ponto de vista do fabrico quer da sua cronologia. Uma estreita ligação ao esmalte italiano da região de Siena tem vindo a ser destacada, bem como a possibilidade de outros circuitos de influência, designadamente por via francesa, nos quais tem especial relevância o papel da corte papal em Avinhão entre, 1309 e 1377, funcionando como *pivot* na distribuição de artistas e formas. Este quadro mais amplo de leitura dos objectos permitirá resgatar muitas peças subsistentes em Portugal de uma espécie de isolamento a que a análise de ressonância nacionalista os condenou ao longo de boa parte do século XX.

Lúcia Rosas estabeleceu comparações de diferentes aspectos da cruz de Marmelar, como o perfil dos braços, o contorno de perlado ou o tipo de folha usado na decoração da superfície, com a cruz de Santa Eulália da catedral de Barcelona, obra de Francesc Vilardell (activo em Barcelona entre 1383 e 1423); uma cruz de altar na colecção do British Museum, e uma outra proveniente da capela de la Lonja (hoje no Museu Nacional de Arte da Catalunha)⁶⁰⁰, com marcas de Barcelona e datável da segunda metade do século XIV. Chama, no entanto, pela primeira vez, a atenção para o facto de a cruz de Marmelar apresentar as aplicações polilobadas figuradas e cobertas com esmalte, não na zona média dos braços como grande parte das peças catalãs conhecidas, mas na extremidade dos mesmos. Na verdade, esse é um modelo que mais

⁵⁹⁹ VALENTE, Paulo.- Cruz Processional. Arte Sacra do Concelho de Portel. In BORGES,ed. - *Arte Sacra no Concelho de Portel. Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2010. p. 60-61; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso.- Art and devotion objects as prophylactic uses elements: the treasure of Vera Cruz de Marmelar. In - *The Military Orders: Culture and Conflict. 6th International Conference* London: London Centre for the Study of the Crusades, the Military Religious Orders and the Latin East 2013.

⁶⁰⁰ Inv. n.º 009506-000

recorrentemente se encontra nas cruzes de feitura italiana de que são exemplo uma cruz no British Museum, datável de 1320-1330 e atribuída a fabrico sienense⁶⁰¹; a cruz relicário da Vera Cruz, da autoria de Vannuccio di Viva, de 1352, feita para uma igreja do Latium (hoje no museu diocesano de Viterbo) ou também a cruz sienense, igualmente relicário da Vera Cruz, atribuída à década de 40 do século XIV, do tesouro da catedral de Pádua⁶⁰².

Nos exemplos que enumerámos, encontramos uma paleta um pouco mais rica que a da cruz de Marmelar, mas aproximada, aplicada sobre as figuras, deixando em reserva somente as carnações, cabelos e nimbos como na peça de Marmelar, sendo todavia distintos desta pela maior elegância e desenvoltura no desenho das figuras e panejamentos, além de maior riqueza de detalhes.

Outros aspectos, que julgamos caracterizarem a cruz de Marmelar e que de certo modo a individualizam, devendo por isso ser tidos em conta em futuros exercícios de agrupamento e comparação, são: a representação das figuras em corpo inteiro inseridas em paisagem; a laboriosa e invulgar alternância da prata branca e dourada na superfície dos braços (que todavia poderá não ser original); a decoração do fundo com zig-zag cinzelado; o friso de perlado acompanhando toda a orla da frente dos braços e haste; a reprodução dos temas habitualmente presentes nas aplicações em esmalte, mas gravados sobre a superfície das lâminas e com a preocupação de imitação da forma das aplicações e até do reticulado losangular do fundo como se aí se fosse fixar esmalte (o que é muito improvável) e a representação de Cristo entronizado.

Uma análise com equipamento adequado e mais detalhada destes elementos e das afinidades que o trabalho gravado na superfície da cruz, designadamente nas figuras, possa ter com o das placas esmaltadas fornecerá bons elementos até mesmo para o estudo da organização oficial da esmaltaria aplicada apesar de tudo ainda mal conhecida.

Talvez este seja um dos casos paradigmáticos em que a presença do esmalte constitui uma componente imprescindível para a boa compreensão da peça. Na verdade, mesmo considerando a feição um pouco arcaizante do trabalho de cinzelado, tal como os dois autores que mais recentemente se debruçaram sobre esta cruz, não cremos

⁶⁰¹ Inv.nº 1855, 0731.3 British Museum, acessível em http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=44172&partId=1&object=23199&technique=17395&page=1

⁶⁰² As duas peças são reproduzidas em: GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 231 e 249 respectivamente.

plausível que os esmaltes possam ser datados do século XIII. Os esmaltes da cruz de Marmelar são claramente diferentes dos de qualquer das peças a que já nos referimos, italianas do último quartel do século XIII, consideradas como primeiras obras produzidas com recurso a esta técnica. A sua configuração é efectivamente muito mais aproximada das placas correntes nos meados do século XIV, aplicadas em dezenas de peças distribuídas pelos museus e catedrais em Espanha.

Embora sejam mais comuns, em Portugal, os nós arquitectónicos, nas poucas peças em prata deste período, nada na estrutura deste nó esférico achatado com losangos, obsta a que seja contemporâneo da cruz. Vemos um exemplo de nó aproximado, por sinal com as armas do doador apostas, na cruz de Sant Esteve d'Olot a que acima nos referimos e, mais perto ainda, na cruz de cristal de rocha da Santa Casa da Misericórdia de Setúbal (outrora da confraria de Nossa Senhora da Anunciada). O que parece incoerente é, de facto, a intermediação de um elemento sextavado, aparentemente original, e a sua ligação ao anel estrangulado circular acima da esfera do nó. Efectivamente, toda essa zona foi objecto de adaptação e acrescento de lâminas para consolidação (esta é a zona de maior fragilidade de todas as cruzes e aquela onde sistematicamente se verificam intervenções de consolidação e fixação que por vezes adulteram profundamente o equilíbrio das peças). Fica, na verdade, a impressão de que o nó deveria ter diferente perfil ou, pelo menos, que entre ele e a base da haste da cruz existiam outros elementos, entretanto desaparecidos. As placas com as insígnias hospitalárias e dos Pereiras parecem, no entanto, coerentes com as quatro aplicações na haste e braços da cruz, sendo o trabalho de cinzel que apresentam claramente destinado à fixação do esmalte translúcido. A paleta, que pode adivinhar-se onde o esmalte sobreviveu, é ampla e luminosa: dois tons de verde, um escuro e outro muito claro, um azul lápis-lazúli, amarelo e violeta. O desenho das figuras, com as cabeças, respectivos nimbo e mãos mantidos em reserva, são um pouco rígidas nos gestos e no movimento dos panejamentos, mas bem proporcionadas e de belo traço nos rostos e cabelos.

Paulo Valente e Lúcia Rosas avançam como mais provável a ligação desta peça ao Prior D. Álvaro Gonçalves Pereira, que viveu entre c. de 1310 e 1380 que com o da fundação do Mosteiro Hospitalário de Marmelar. Do ponto de vista do esmalte translúcido aplicado na peça, tendo em conta o estado actual dos estudos sobre o tema, corrobora-se essa proposta de datação e também as hipóteses de origem de fabrico.

Lúcia Rosas chama ainda a atenção⁶⁰³ para um interessante paralelismo entre duas encomendas de obra de metal que partem de modelo, ou protótipo, veiculado pela iluminura: o Livro de Horas de Jeanne d'Évreux, iluminado por Jean Pucelle, a que já anteriormente nos referimos. Este mestre iluminador, com actividade atestada como ourives ao serviço da rainha e de Carlos IV, o Belo, que terá sido também o autor do relicário da Virgem⁶⁰⁴ encomendada pela monarca e em cujas lâminas esmaltadas - aplicadas na base da imagem - se reproduzem narrativas e figuras do livro de horas.

Numa lâmina funerária no Mosteiro de Leça do Balio - a de Estevão Vasques Pimentel - que muito provavelmente se deve a encomenda de D. Álvaro Gonçalves Pereira, replica-se, segundo a autora, a organização de fólios de livros de horas da época e, numa decoração lateral encontram-se mesmo semelhanças com o referido livro de horas de Jeanne D'Évreux. Esta ligação não pretende relacionar directamente as obras em questão mas sim destacar afinidades que atestam um mesmo universo de referências artísticas.

Cálice do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Almodôvar

A Catalunha ou o Levante Peninsular são também as regiões de origem de fabrico prováveis de um cálice datável do século XV, proveniente do convento de Nossa Senhora da Conceição de Almodôvar e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (**Catálogo nº 37**). O seu carácter é bastante invulgar no panorama da ourivesaria deste período em Portugal. Com o perfil fortemente marcado pelo formato pontiagudo da folhagem, que forma uma espécie de floresta, povoada por fauna diversificada e lhe reveste a base – bem como pela forma geral, já notada na sua catalogação, pela copa cónica alargada, nó arquitectónico estreito e condensado e base ampla. Aí apresenta duas lâminas de formato trapezoidal, de base contracurvada e de perfil encurvado, acompanhando a curvatura central da base ao centro. Este formato de lâmina esmaltada encurvada é recorrente na ourivesaria espanhola, mas as duas lâminas são totalmente distintas no fabrico.

Uma delas, onde se representa um calvário (com a Virgem e São João, um crânio aos pés do crucifixo e o Sol e a Lua ladeando-o em cima) de desenho fruste, tem a superfície dourada, concentrando-se o esmalte numa camada verde, de espessura

⁶⁰³ ROSAS, Lúcia Maria Cardoso - *Art and devotion objects as prophylactic uses elements: the treasure of Vera Cruz de Marmelar*, p. 219

⁶⁰⁴ Hoje no Musée du Louvre, inv. MR 342, MR 419

irregular e distribuído quase em manchas informes, nos mantos e saio das figuras. O desenho parece é reforçado a negro. Um sulco hesitante delimita uma orla estreita.

Na outra placa, sobre fundo reticulado e esmaltado, desenha-se em reserva uma figura em posição frontal, que segura nos braços uma filacteria longa, em intrincado enrolamento, comportando a inscrição. Esta figura, com um rosto inexpressivo porém bem delineado, tem na cabeça um chapéu de formato peculiar. O tratamento dos enrolamentos da filacteria, das pregas verticais da túnica e encurvadas da veste que se enrola sobre os seus antebraços erguidos é desenvolto e muito melhor executado que o da placa do calvário. O esmalte verde escuro cobre também a gola, o chapéu e partes da túnica⁶⁰⁵. A moldura, distinta da da outra placa, é linear, bem marcada e obtida pelo metal em reserva e não por escavado. A complexa iconografia desta peça, claramente situada entre dois mundos, que a diferença das placas em esmalte parece sinalizar, merecia sem dúvida análise detalhada que aqui não cabe fazer.

Não encontramos explicação para a diferença de produção das duas placas. Tal diferença parece-nos injustificável numa peça requintada e de boa execução, a não ser que alguma circunstância específica tenha obrigado à substituição de uma das placas originais pela rude placa do Calvário.

Cálices com aplicações no nó

Um grupo de peças que não podemos deixar de mencionar - não obstante a reduzida extensão de aplicação de esmalte e o facto de este ser já ausente em boa parte dos exemplares- são as peças com “botões” aplicados nos nós muito provavelmente ainda no final do século XIV e ao longo de todo o século XV. São pequenos cartuxos de secção losangular, projectados na superfície esférica dos nós, que formam engastes com uma fina moldura, sob a qual se inserem placas losangulares de prata com representações de cabeças de santos. Ilustram esta tipologia o cálice do Mosteiro de São Vicente de Fora, datável - com base nas características da letra da inscrição - do primeiro quartel do século XV (**Catálogo nº 34**), ou um outro proveniente do Convento de Odivelas (**Catálogo nº 35**), hoje no MNAA, que a pesquisa para a última catalogação provou poder ser ainda do final do século XIV; ostenta nos botões o escudo português que se supõe de D. Pedro I e a sigla PO⁶⁰⁶. Um outro exemplar datável do século XV pertence ao Museu de Aveiro (**Catálogo nº 36**), provindo da Igreja de Nossa Senhora da

⁶⁰⁵ A singularidade da indumentária da figura talvez se relacione com a conotação judia da peça que a apresenta no bordo da copa uma estrela de David e nome de Deus em hebraico

⁶⁰⁶ *Museu Nacional de Arte Antiga...* - p. 86

Alegria: Finalmente e ainda um outro, com um tipo de esmalte muito peculiar ainda subsistente (dele voltaremos a falar) que se supõe provindo de Colares podendo mais remotamente ter pertencido ao convento da Graça de Lisboa (**Catálogo nº 67**). Trata-se de um grupo de peças com características muito distintas entre si, embora a forma do nó seja aproximada, na maior parte dos casos não apresentam já esmalte, talvez por este se concentrar na principal zona de manuseamento. Ainda assim, supomos que o teve, pela comparação com dezenas e dezenas de exemplares de cálices, mas também de cruzes em colecções estrangeiras. Testemunham a vulgarização do esmalte translúcido em território nacional embora estejamos longe de qualquer convicção quanto às possibilidades do fabrico local. Mais uma vez, trata-se de elementos de formato passível de ser estandardizado e de serem comercializados independentemente das peças e mesmo de serem encomendados com grafismos e marcas de posse específicos.

As pequenas cabeças de santos, acima referidas, continuariam a ser produzidas ao longo do século XVI, em certo momento já em esmalte pintado, mas fixas ao nó por dispositivo semelhante. Existe um exemplar em território nacional (na Região Autónoma da Madeira) integrado nas colecções do Museu de Arte Sacra do Funchal e proveniente da Igreja de Água de Pena⁶⁰⁷.

Cruz da Sé Velha de Coimbra

Uma outra peça com aplicações em esmalte translúcido, talvez das mais aparatosas da ourivesaria em Portugal é a cruz da Sé Velha de Coimbra (**Catálogo nº 43**).

A peça foi objecto de vários estudos, sendo o mais revelador o de Nogueira Gonçalves que permitiu relaciona-la com o Bispo D. Fernando Coutinho e afinar a sua datação para o período entre 1429 (data da morte do prelado) e 1443, data em que é referida como concluída em documentação do Cabido. A sua afinidade com a cruz de Alcobaça no MNAA é inquestionável, tendo ambas vindo a ser atribuídas a oficina nacional em toda a ampla fortuna crítica de que beneficiam.

Os esmaltes aplicados na cruz da Sé de Coimbra, concentrados nos característicos quadrilóbulos com figuras em reserva e fundo esmaltado, poderão, todavia, provir de qualquer dos centros peninsulares a que temos vindo a aludir. A iconografia seguida obedece ao programa mais comum, que vemos repetido em tantos

⁶⁰⁷ Em 1955, na Colecção do Dr. Semião Pinto de Mesquita existia uma cruz desta tipologia, todavia já sem esmaltes no nó, que foi apresentada na exposição Cristo na Arte realizada na Sé do Porto, cf.: PORTO. CÂMARA MUNICIPAL; PINTO, Joaquim Albino Ferreira - *Cristo na arte*, Nº 35

exemplares: A Virgem e São João ladeando o Crucifixo; acima deste o pelicano alimentando os filhos com o seu sangue; abaixo Adão saindo do túmulo; na outra face os Evangelistas, neste caso sentados nos seus *scriptoria* a escrever os seus nomes em filacteras. Tal representação sendo, que saibamos, única entre peças portuguesas, pode encontrar-se noutros exemplares em Espanha, como na cruz de Santa Eulália, feita por Francesc Villardell (activo em Barcelona entre 1383-1423) para a catedral de Barcelona. O esquema de representação poderá ter tido o seu protótipo num dos “incunábulo” da esmaltaria translúcida, o altar da capela de Santiago, na catedral de Pistoia - onde encontramos os Evangelistas acompanhados dos seus símbolos, sentados a ler⁶⁰⁸ - ou na capa de Evangeliário no tesouro de Beromünster, em Lucerna, na qual são representados precisamente a escrever⁶⁰⁹.

A riqueza ornamental da cruz não se contem junto às aplicações em esmalte, lançando finos caules sobre a superfície das placas e ocultando partes das representações. Num dos casos há mesmo três coruchéus que cobrem até meio a área reservada à aplicação, denunciando alguma dificuldade na articulação entres estas duas componentes.

Esta relação entre a ornamentação em metal e o esmalte é na verdade algo peculiar e não lhe encontramos paralelo entre as muitas cruzes datáveis, e mesmo datadas, do primeiro e segundo quartéis do século XV que encontramos na ourivesaria catalã, muito próximas da cruz da Sé Velha de Coimbra nas características das aplicações esmaltadas, mas sem qualquer relação com esta em toda a restante linguagem decorativa⁶¹⁰.

As pequenas placas apresentam uma paleta bicolor - onde apenas ocorrem o verde e o azul, aplicados sobretudo aos fundos - ficando grande parte da figura em reserva e o esmalte a pontuar unicamente as dobras dos panejamentos e os cabelos. Todas as figuras são representadas de corpo inteiro em composição elaborada, os evangelistas acompanhados da figura que os simboliza e geralmente substitui, o mobiliário delineado em perspectiva, a plumagem do pelicano detalhadamente trabalhada e finalmente as árvores de copa esférica características destas pequenas

⁶⁰⁸ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 211

⁶⁰⁹ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 408, nº 221

⁶¹⁰ Nuria de Dalmases cataloga quarenta e sete cruzes do final do século XIV e todo o século XV, grande parte delas com elementos esmaltados aplicados, muitos dos quais poderíamos relacionar com as aplicações desta cruz. Formalmente, porém, nenhuma dessas peças tem qualquer relação com esta. Cf. DALMASES, N. de; CATALANS, Institut d'Estudis; ALCOLEA, S. - *Orfebreria catalana medieval, Barcelona 1300-1500: (aproximació a l'estudio)*, p. 171-280

placas. São especialmente bem executadas no trabalho de cinzel, embora a paleta pareça pobre quando comparada com a de outros espécimes contemporâneos e congêneres. A ocultação de parte significativa do contorno e o escurecimento do esmalte retira visibilidade e protagonismo a estas pequenas aplicações.

Porta-paz

Provavelmente já do século XVI, um pequeno porta-paz na colecção da Casa Museu Frederico de Freitas (**Catálogo nº 53**) apresenta uma ampla paleta onde o esmalte opaco branco e turquesa nas figuras, frisos e frontão se combina com o translúcido nas colunas em verde, e ainda os raios e intradorso do arco com esmalte também translúcido vermelho muito escuro.

Trata-se de uma peça que nada nos diz sobre a recepção em Portugal do esmalte no século XVI, uma vez que o histórico conhecido se limita à colecção em que actualmente se integra, constituída entre 1941 e 1978. Frederico de Freitas adquiriu o grosso da sua colecção aos dois principais antiquários da Madeira - Galerias da Madeira (João Wetzler -1896-1966) e João Silvério Cayres (1925-2011) - ou ainda em leilões realizados na Região⁶¹¹.

A peça revelou-se, porém, um óptimo elemento para o estudo da produção e recepção de peças em bronze e latão em Portugal. Conhecemos vários paralelos deste porta-paz, com variantes nos elementos em relevo e na cor do esmalte - em colecções em Itália, Espanha e França. A observação do conjunto desses paralelos é extraordinariamente reveladora:

Um porta-paz em bronze dourado (sem vestígios de esmalte), datável do final do século XV, atribuível a produção dos Países Baixos Meridionais⁶¹²; dois porta-paz na colecção da Fundação Lázaro Galdiano, bronze com esmaltes sobre relevo, na colecção desde 1926-27⁶¹³, datável do século XVI e atribuíveis a produção espanhola (segundo a

⁶¹¹ Agradeço a Belmira Maduro do Laboratório José de Figueiredo ter-me dado a conhecer esta peça e a Ana Margarida Camacho, Directora da Casa Museu Frederico de Freitas as informações fornecidas e o entusiasmo pela pesquisa sobre a peça.

⁶¹² Inv. Nº E.Cl.20005 Musée de Écouen, França, (legado de Piet-Lataudrie em 1914). Com diferente enquadramento arquitectónico e sem aro de raios ondulados, todavia com imagem da Virgem e o Menino rigorosamente igual à do Porta-paz da Casa Museu Frederico de Freitas.

BERGBAUER, Bertrand; CHÉDEAU, Catherine - *Images en relief. La Collection de plaquettes du Musée national de la Renaissance*. Paris: Réunion des Musées Nationaux/ Musée de la Renaissance, 2006. p. 104, nº 90

⁶¹³ Inv. nº 2247 e 2251 da Colecção da Fundación Lázaro Galdiano. Diferem da peça da Casa Museu Frederico de Freitas no tratamento decorativo da superfície das colunas, na distribuição da cor do esmalte e pela ausência do azul turquesa.

ficha de inventário do Museu); um porta-paz no Victoria & Albert Museum⁶¹⁴, datável de c. 1530 (segundo a ficha do Museu), proveniente do W.L. Hildburgh Bequest.

As peças da Fundação Lázaro Galdiano e do Victoria & Albert diferem da peça da Casa Museu Frederico de Freitas pela ausência de azul turquesa, presença de azul cobalto e distribuição das cores.

Outros dois exemplares muito semelhantes, divergentes apenas na distribuição das cores do esmalte, podem ser encontrados no *Departament des Objets D'Art do Louvre* e no Museu Bargello em Florença, em cujos inventários estão atribuídos a produção espanhola do final do século XV ou início do XVI. O porta-paz do Museu Bargello provem da colecção Carrand. Tem também dimensões aproximadas da peça da Casa Museu Frederico de Freitas (14,3 x 12,2 cm) e, também ele, diverge desta na distribuição das cores do esmalte e no tratamento das colunas⁶¹⁵.

Em Junho de 2013, a leiloeira parisiense Piazza levou à praça com o nº de lote 71 um outro exemplar destes porta-paz⁶¹⁶.

São, portanto, objectos de grande difusão e claramente de produção seriada. O aspecto mais interessante revelado na sua análise é o facto de a placa fundida com representação da imagem da Virgem com o Menino que lhes está aplicada poder ser encontrada, sem esmalte aplicado, em múltiplos objectos produzidos desde finais do século XV até pelo menos c. de 1700, na Flandres, mas talvez também em França, e Espanha e no norte de Itália.

Placas fundidas com esta exacta representação e dimensões muito aproximadas podem encontrar-se isoladas, por exemplo, na colecção Alfred Ritter Walcher von Molthein⁶¹⁷, mas também aplicadas em cruzeiros processionais e de altar em latão, em várias colecções portuguesas⁶¹⁸. A presença de placas fundidas iguais nestas cruzeiros, de configuração e datação muito distinta entre si, colocam em hipótese várias práticas possíveis. Uma delas o uso, por certo generalizado, de elementos de aplicação em metal

⁶¹⁴ Inv. Nº M.325-1956

⁶¹⁵ TODERI, G; TODERI, F. Vannel - *Plachette secoli XV-XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*. Florence: Studio per Edizioni Scelte 1996. Il. 345, p. 194 segundo referido em: <http://www.piasa.fr/node/63264/lot/past>, consultado em 2/3/2015

⁶¹⁶ Agradecemos a Bertrand Bergbauer e a Michael Riddick a generosa disponibilização das informações sobre as peças do Musée du Louvre, do Museu Bargello de Florença e da venda Piazza, bem como uma utilíssima troca de informações sobre a produção e circulação de placas de bronze na Europa.

⁶¹⁷ BRAUN, E.W. - *Die deutschen Renaissanceplaketten der Sammlung Alfred Walcher Ritter von Molthein in Wien*. Viena: A. Schroll, 1918. Nº 233, p. LXXII.

⁶¹⁸ Cruz Inv. Nº 19 Câmara Municipal do Porto/ Museu Nacional de Soares dos Reis; Cruz Inv. Nº 105 Museu Nacional de Soares dos Reis; Cruz Inv. Nº 414 Met Museu Nacional de Arte Antiga; Cruz das almas, da Igreja Matriz de Aldeia Nova, Diocese de Bragança e Miranda.

pré-fabricados importados e adquiridos pelos latoeiros locais para enriquecerem as diferentes peças de sua produção com elementos iconográficos mais elaborados (crucifixos, imagens da Virgem e outras) e por certo estimados pela clientela. Com essa prática devem ter coexistido a da reprodução local dessas placas importadas através de moldes,⁶¹⁹ mas também a sobejamente documentada prática de reciclagem e reutilização de elementos de umas peças para outras, à medida das necessidades de cada paróquia ou igreja.

O carácter seriado dessa produção e, por certo, uma particular fortuna de alguns modelos que lhes ditou invulgar persistência, faz com que seja possível encontrar representações do final do século XV, rigorosamente reproduzidos em peças do século XVIII, prática que, segundo Bertrand Bergbauer, foi corrente em França ao longo dos séculos XVII e XVIII.

Evidenciam-se aqui dois aspectos fundamentais: primeiro, a lenta renovação dos modelos nalgumas oficinas de produção de objectos em bronze e latão, segundo, o risco da atribuição de datas absolutas em objectos de desta natureza, de produção semi-industrial.

Uma placa fundida com uma representação da Virgem com o Menino, rigorosamente igual à do porta-paz da Casa Museu Frederico de Freitas e das cruzes acima mencionadas, pode ser encontrada num almofariz atribuído ao designado “segundo atelier” da família de fundidores Buret, activo c. de 1680-1720 em Ruão⁶²⁰. Tal feito definitivamente esclarece-nos quanto à circulação e difusão destes elementos e à sua persistência no tempo e, simultaneamente, evidencia a subjectividade da atribuição de datas e origens de fabrico a peças em metal, de produção seriada.

Salvas

Um grupo de salvas, que desde os estudos de Irene Quilhó e Reynaldo dos Santos, vêm sendo atribuídas a oficinas de Lisboa, apresenta também esmalte aplicado nos medalhões que constituem o centro. São peças com especial interesse e estão hoje distribuídas pelas mais prestigiadas colecções na Europa e nos Estados Unidos (Metropolitan Museum of Art, Wallace Collection, Victoria & Albert Museu, entre

⁶¹⁹ A questão da circulação de placas em bronze foi estudada por Bergbauer em: BERGBAUER, Bertrand; CHÉDEAU, Catherine - *Images en relief. La Collection de plaquettes du Musée national de la Renaissance*, E em

BERGBAUER, Bertrand - *Les Mortiers Français en Bronze du XVIe au XVIIIe Siècle. Production, Iconographie et Diffusion*. École doctorale en Sciences humaines et sociales, 2012. Tomos I e II

⁶²⁰ BERGBAUER, Bertrand - *Les Mortiers Français en Bronze du XVIe au XVIIIe Siècle. Production, Iconographie et Diffusion*. Tomo II, parte I, p. 700 nº A1916 e parte 2 p. 773, nº B13.

outros). A riqueza, o exotismo e a qualidade da decoração relevada que apresentam - durante muito tempo conotada com as produções alemãs e flamengas - torna-as especialmente admiradas. A serem efectivamente feitas em Portugal, estas salvas testemunham de modo impar o cruzamento de influências e o papel dos ourives como veiculadores de novos protótipos e linguagens decorativas, no caso, eventualmente ourives alemães a operar em Portugal, trabalhando sobre gravuras do seu país de origem, não só as séries de grande difusão de Albrecht Dürer, como também as obras de Israhel van Meckenem. A obra de Nuno Vassallo Silva⁶²¹ veio pôr em evidência esta matriz decorativa na ourivesaria portuguesa do século XVI, designadamente nas salvas que aqui mencionamos.

Os centros de várias destas salvas apresentam aplicações em esmalte, algumas já em esmalte pintado, outras em esmalte translúcido; há ainda um exemplar na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga com um tipo de esmalte opaco de características híbridas (**Catálogo nº 67**). É interessante verificar a estranha relação que, em qualquer destas salvas se estabelece entre a figuração em relevo, repuxada, representada nas orlas e a representada em talhe baixo nos centros esmaltados.

Nas orlas desenrolam-se cenas com animais e as famosas figuras de homens selvagens, todas as figuras um pouco atarracadas e desproporcionais, mas dinâmicas e sabiamente distribuídas no espaço circular da composição. As cenas representadas no centro, em duas das salvas que ainda conservam esmalte são, numa uma cena religiosa (adoração dos Magos) na outra uma cena civil com dois cavaleiros num torneio, numa terceira, já sem esmaltes, representa-se uma Anunciação. E em todos os casos as figuras são também pouco proporcionadas, mas de carácter muito diferente das relevadas, com um aspecto geral mais arcaico e hierático.

Parece, portanto, que estes centros esmaltados não se relacionam iconograficamente com a representação nas orlas e que as duas zonas de cada peça não apresentam grandes afinidades entre si. Um item no inventário do Tesouro da Sé de Braga de 1589, onde se descreve uma salva deste tipo com as armas do Arcebispo D. Fernando da Guerra (c. 1390-1467) *It. Outro bacio de prata, lavrado pella borda de bestiaes e emtre eles hum eleffamte. He dourado per partes. Tem no meo hum esmalte com hua figura de Nossa Senhora da Graça e abaixo dele huas letras que dizem: Este bacio hé de Sancta Maria da See de Braga [...] Dizem que ho deu o Arcebispo Dom*

⁶²¹ VASSALLO E SILVA, Nuno - *Ourivesaria Portuguesa*, p. 187-209

Fernando, faz-nos acreditar que esta convivência iconográfica pode mesmo ter existido originalmente.

As duas peças com mais vestígios de esmalte na colecção do V&A (**Catálogos nº 51 e 52**) apresentam uma paleta muito rica de verdes, violeta, azul, amarelo, castanho e mesmo vermelho. Não conhecemos qualquer paralelo, quer na paleta quer na própria representação, sendo esta, aliás, de inusitada complexidade na organização das figuras e mesmo na sua configuração. A representação da Anunciação, com vestígios muito escassos de esmalte, é um pouco mais concordante com as representações afins em braços de algumas cruzes. Em qualquer dos casos, nas peças em que se conserva esmalte, a sua configuração (embora, como referimos, um tanto peculiar) não se assemelha em nada ao esmalte alemão desta época, muito mais apostado na técnica de *ronde-bosse* e ostentando um desenho de figura incomparavelmente mais sofisticado e mais concordante com os canones renascentistas. Embora sem qualquer dado de carácter técnico que fundamente esta hipótese (que só a análise química e física dos materiais nos poderia fornecer), a observação das peças transmite-nos a ideia de uma clara incoerência entre o trabalho relevado da prata e o cinzelado sob o esmalte. Na verdade, nem que as temáticas fossem afins, as linguagens usadas na sua representação não parecem sê-lo, levando-nos a supor ou um reaproveitamento de elementos de peças de datação anterior, ou simplesmente, partes de uma peça produzidas por artífices diferentes, muito provavelmente em locais diferentes, ou seja sob esferas de influência artística distintas.

Uma trama intrincada rodeia a classificação de peças desta tipologia desde os estudos de Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó⁶²² e da sua divulgação internacional sobretudo por Charles Oman, levando-as a ser classificadas quase aleatoriamente como portuguesas, quando na verdade existem exemplares com marcas de Toledo, de Maiorca e de Barcelona, tendo mesmo uma sido classificada como de Braga em alternativa a Barcelona. A popularidade destas peças no mercado antiquário ao longo do século XIX e XX terá dado lugar à produção de *pastiches*, e mesmo de falsos, que hoje vão sendo classificados com pouco critério. Embora se trate de peças com boa fortuna crítica e recentemente integradas no estudo dedicado à ourivesaria portuguesa de aparato dos séculos XV e XVI a que acima aludimos⁶²³, não foram ainda analisadas do ponto de

⁶²² QUILHÓ, Irene - *Ourivesaria*, ; OMAN, Charles - *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*,

⁶²³ VASSALLO E SILVA, Nuno - *Ourivesaria Portuguesa*,

vista dos esmaltes que surgem aplicados em várias delas, carecendo, em nosso entender, de um estudo analítico dos materiais.

Na salva do Museu Nacional de Arte Antiga (**Catálogo nº 67**) observamos um esmalte muito diferente das duas peças do V&A. Tecnicamente aparentado com o esmalte *cloisonné*, opaco e denso, já destituído de todo o brilho e com a superfície rugosa, onde alternam o branco o azul turquesa, o vermelho, o verde e o azul escuro num padrão geometrizar - trata-se de uma peça que difere das anteriores não só pelas características do esmalte mas pela excelência do desenho e do trabalho relevado. Abordamos este grupo de salvas de modo mais superficial porque cremos que o seu estudo rigoroso exige o auxílio de meios técnicos de análise de que não dispusemos, designadamente análise das componentes do vidro e das ligas metálicas dos suportes, bem como macro observação do metal nas zonas de inserção no centro das salvas. Essa tarefa, de comparação de exemplares que se encontram distribuídos por vários museus europeus e extra europeus, forneceria por certo dados importantes para a classificação desta tipologia de peças.

Um grupo de peças com esmaltes peculiares

No conjunto de peças com esmalte translúcido aplicado existente em Portugal, destaca-se um grupo onde predominam os cálices e as patenas, mas onde também se insere um relicário, uma custódia e um resplendor. Todas são peças datáveis sensivelmente do primeiro quartel do século XVI, uma delas com data inscrita, outra datada tradicionalmente a partir de um texto posterior, excepção feita para o resplendor, por certo mais tardio, datável do final de Quinhentos.

Nestas peças conjuga-se o esmalte translúcido com um esmalte opaco muito particular produzido em alvéolos, à maneira do esmalte *cloisonné*. A especificidade destes elementos e a dificuldade em encontrar-lhes filiação ou paralelos levou-nos a encetar um inquérito entre os investigadores da área, no sentido de tentar encontrar uma possível origem para as aplicações que, conforme temos vindo a referir, se apresentam em formas mais ou menos estandardizadas que sugeriam à partida uma produção comum e exterior à oficina do ourives⁶²⁴. Os resultados deste inquérito, não obstante a

⁶²⁴As imagens destas peças e respectivo inquérito foram enviadas a Erika Speel (investigadora independente, autora de vasta obra sobre o esmalte); Gaia Fegnolli e Angelo Agostino (investigadores na área da conservação na área do esmalte da Universidade de Turim); Suzanne Higgott (conservadora das colecções de vidro e esmalte da Wallace Collection, Londres); Veronique Notin (conservadora e directora

boa vontade dos inquiridos, foram vãos. Os esmaltes destas peças não encontram parentesco directo com as peças trabalhadas por estes investigadores, quer do ponto de vista da técnica, quer do ponto de vista da história da ourivesaria.

O exercício que aqui se ensaiamos é apenas de aproximação a um conjunto de peças cujas afinidades do trabalho de ourivesaria foram já pontualmente estudadas, mas nunca na perspectiva das similitudes do esmalte que lhes está aplicado.

Um primeiro conjunto de peças às quais está atribuída, de um modo geral, uma datação do final do século XV, nas catalogações que ao longo do tempo foram sendo publicadas ou disponibilizadas na base de dados matriz net, agrupa-se pela presença de aplicações em esmalte numa técnica que parece recuperar processos mais antigos próximos do *cloisonné*. Encontramo-la em três cálices com trabalho de ourivesaria bem diferente entre si. Um na colecção do MNAA (**Catálogo nº68**) , outro na colecção do Museu de Évora (**Catálogo nº69**), um último na Igreja da Anunciada, Setúbal (**Catálogo nº70**) e numa custódia da catedral de Santa Maria da Graça na mesma cidade (**Catálogo nº 71**).

Nos três cálices encontramos pequenos segmentos do *cano* ou haste sextavado revestidos com lâmina de prata branca esmaltada na qual são aplicados esmalte numa técnica que, curiosamente, parece querer imitar uma técnica francesa de c. de 1300, designada *émaux de plique*, desenvolvida sobretudo em oficinas parisienses. Esta técnica consistia na aplicação de esmalte translúcido, alternando com esmalte opaco e esmalte translúcido incolor, sobre ouro, retomava o processo de formação de alvéolos cujo bordo superior é deixado a descoberto, produzindo com este um contorno dos motivos.

A aproximação que aqui fazemos restringe-se à técnica e ao tipo de motivos utilizados, motivos fitomórficos sumários e estilizados, como trifólios (ou folhas de hera ?) e quadrifólios e folhas simples projectando-se de caules enrolados sobre si mesmos, organizados geometricamente. O esmalte aplicado nas peças que aqui descrevemos é quase sempre opaco e sobre prata, não sendo o metal deixado à vista senão nas linhas de contorno; a prata surge por vezes dourada.

do Musée de Limoges); Marie-Cécile Bardez, e Elisabeth Antoine-König, conservadoras chefe do Département des Objets d'art, Musée du Louvre, a quem aqui agradecemos vivamente o entusiasmo e tempo dedicados ao assunto.

Cálice da matriz de Colares (ou do Convento da Graça em Lisboa, no Museu de Arte Antiga)

No cálice do Museu Nacional de Arte Antiga, incorporado no Museu em 1915 provindo de Colares (**Catálogo nº67**) - mas que se supõe ter pertencido originalmente ao Convento da Graça em Lisboa - vemos um trabalho de ourivesaria de tipo relativamente comum em peças em Portugal, de enrolamentos de folha de videira saindo de albarradas, com uma base de perfil octogonal com reentrâncias circulares hoje vazias, mas onde se aplicavam flores, eventualmente esmaltadas. O nó esférico, achatado, é de um tipo a que já aludimos, onde se projectam cartuxos de secção losangular nos quais se inserem, sob moldura, losangos esmaltados, conservando neste caso todo o esmalte com um singelo quadrifólio branco emoldurado por banda, hoje cinza clara. A paleta contempla verde muito escuro, azul, branco, cinza claro azulado e um castanho que poderá não ser a cor original, resultando talvez de degradação do pigmento metálico. A este cálice está atribuída uma datação da segunda metade do século XV.

Cálice da ermida de São Braz, Évora (Museu de Évora)

O exemplar de Évora, proveniente da Ermida de São Braz dessa Cidade (**Catálogo nº68**), é na sua estrutura geral aproximado do do MNAA, mas apresenta um nó arquitectónico e uma copa com querubins que remete já para uma diferente gramática ornamental. Está-lhe atribuída a datação do primeiro quartel do século XVI no inventário do Museu. Os dois curtos segmentos esmaltados da haste são decorados com pequenas “campainhas”, trifólios e folhas, todos brancos sobre fundo verde escuro, projectados de caules enrolados sobre si mesmos, reproduzindo genericamente o padrão que descrevemos na peça anterior.

Cálice da Igreja da Anunciada, Setúbal

O cálice da Igreja de Nossa Senhora da Anunciada, Setúbal (**Catálogo nº69**) apresenta esmaltes produzidos na mesma técnica mas um pouco mais elaborados e em maior extensão, revestindo um anel sextavado junto à base da copa, num ondeado azul e verde escuro interrompido por pequenos pontos e enrolamentos e, nos dois segmentos sextavados da haste, com pequenas flores e folhas de tipos mais elaborados e diversificados que qualquer dos descritos até aqui. Este esmalte apresenta a particularidade de não preencher na totalidade as reentrâncias do metal, sendo visível uma retracção da matéria vítrea, eventualmente ocorrida na cozedura. O brilho deste

esmalte, a vivacidade das cores, o desenho algo peculiar e o modo de execução com matéria insuficiente para preencher na totalidade o alvéolo, além da comparação com as outras peças, faz-nos levantar reservas quanto ao estado original destas aplicações.

Custódia da Igreja de Santa Maria da Graça, Setúbal

A mesma dúvida nos ocorre na observação dos esmaltes que revestem os dois anéis quadrangulares e os dois segmentos da haste de secção quadrangular que nos apresenta uma custódia da Igreja de Santa Maria da Graça, em Setúbal (**Catálogo nº70**)⁶²⁵. Trata-se de uma peça que formalmente se situa na proximidade dos cálices de nó arquitectural que temos vindo a descrever, com a base polilobada e recortada, com reentrâncias onde se aplicariam flores, e cuja decoração vegetal com folhas de videira se assemelha à da copa do cálice Inv. nº 522 do MNAA ou do cálice do Tesouro da Sé de Lisboa⁶²⁶ (**Catálogo nº 56**), datável portanto da segunda metade do século XV. Também aqui os esmaltes nos surgem em cores muito vivas que incluem o branco, o azul, o verde e o vermelho, formando um padrão algo complexo e composto por maiores manchas de cor, que só vagamente lembra os desenhos sumários do esmalte dos cálices do MNAA e de Évora (**Catálogos nº 67 e 68**).

A um segundo conjunto de peças agrupamo-lo por apresentar esmalte opaco e translúcido em alternância. Aí se recorre, numa mesma peça, à técnica de talhe baixo coberta com esmalte translúcido e a uma outra técnica com alguns pontos em comum com a do grupo anterior, aproximando-se do esmalte *cloisonné*.

Custódia da Sé do Porto

A mais imponente e interessante peça deste conjunto é, sem dúvida, a custódia da Sé do Porto (**Catálogo nº 54**). É constantemente referida e reproduzida em todas as obras que analisam ourivesaria deste período, pela qualidade inquestionável do trabalho de ourives. Todavia, não parecem nunca ter chamado a atenção suficiente para merecer comentário as seis belíssimas esferas cobertas de esmalte opaco que se agrupam junto ao nó, absurdamente invertido desde uma intervenção de restauro realizada no tempo de

⁶²⁵ Esta custódia poderá ser proveniente da Igreja de São Julião em Setúbal, cf.: SOUSA, Ana Cristina Correia de - *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... : Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)* p. 463.

⁶²⁶ Esta peça não foi observada presencialmente, como o não foi a custódia da Igreja de Santa Maria da Graça.

D. António Barroso (1899-1918)⁶²⁷. Estas esferas seriam sustentadas por um anel formado por folhas recortadas e encurvadas e separam-se entre si por pináculos projectados com florões.

As esferas são em prata, com a superfície escavada para fixar o esmalte, no entanto perderam-no já em parte, conservando apenas algumas das escamas onde alternam o branco e o azul numas e o branco e um verde escuro noutras⁶²⁸ e, ainda, o branco e um verde acinzentado. O branco apresenta, nalgumas das esferas, inserções de pigmento mais escuro, azul, não obtendo uma cor regular; noutras, aparenta mais homogeneidade e pureza, além de conservar também um brilho diferente. Se o azul mantém ainda alguma vivacidade, o verde acinzentado poderá resultar da degradação do esmalte ou ser originalmente menos vivo.

Mas, na mesma peça, encontramos outras aplicações de esmalte de natureza diferente, translúcido aplicado sobre um escavado relativamente fundo. Na moldura do ostensório onde se encerra o viril, foram aplicadas pequenas flores com duas ordens de pétalas e corola esférica com bagas, cobertas de esmalte verde translúcido, com pequenos apontamentos de ouro, embora desaparecido já em grande percentagem; na base, nos dois segmentos da haste e em dois anéis hexagonais que a rematam encontramos um padrão floral geometrizado, de belo efeito, produzido em esmalte translúcido verde, amarelo e castanho (com grandes perdas, pelo que não é possível definir limites para a paleta empregue).

Na base, esmalte do mesmo tipo é aplicado sobre protuberâncias de forma piramidal que interrompem a densa narrativa figurada, relevada. No conjunto arquitectónico que enquadra o óculo do ostensório, ladeando-o, erguem-se dois corpos arquitectónicos fenestrados, encimados por pilastras no meio das quais se erguem duas colunas; na superfície destas desenha-se um reticulado em esmalte branco opaco, com inserções mais escuras; nos losangos formados inscrevem-se quadrifólios de esmalte translúcido nas cores que assinalámos antes.

A elegância do padrão que se desenha nestes elementos e a conjugação das duas técnicas de esmaltagem, além das características do branco opaco com inserções mais

⁶²⁷ A intervenção terá sido posterior à data da realização da imagem publicada na *Arte Religiosa* de Joaquim de Vasconcelos (1914-1915) em que ainda não se registava

⁶²⁸ Uma sétima esfera esmaltada conserva-se destacada da peça. Por outro lado, a espessura da parede dos alvéolos das esferas que se conservam fixas ao nó não é igual entre todas elas, o que pode sugerir que tenham ocorrido substituições na intervenção de restauro, aspecto anotado já na ficha de inventário realizada por Maria Adelaide Carvalho.

escuras, tornam esta peça num exemplar da maior importância para o estudo do esmalte em Portugal⁶²⁹ sobretudo porque vamos encontrar este tipo de padrão vegetal geometrizado (em diferentes formulas e simplificações) noutras peças nas quais são evidentes as aproximações formais e estilísticas, presididas por uma estética comum e concretizadas provavelmente por diferentes mãos, ainda que sob directrizes muito semelhantes.

Relicário de Nossa Senhora da Anunciada, Setúbal

Uma das peças que mais directamente se aproxima da custódia da Sé do Porto na linguagem formal, e mesmo talvez no virtuosismo do desenho e da execução, é o relicário de Nossa Senhora da Anunciada⁶³⁰ (**Catálogo nº 55**).

Nele encontramos um perfil de base rigorosamente igual, alteado em vários níveis com moldura convexa roliça em festão de folhas; tratamento semelhante das figuras, denso, mas elegante nas proporções e composição, entre muitas outras afinidades que aqui não cabe analisar. Nos dois segmentos visíveis da haste hexagonal apresenta um padrão floral geometrizado escavado e que terá sido preenchido com esmalte translúcido do qual se conservam apenas vestígios de verde. Menos elaborado que o da haste e anéis hexagonais da custódia da Sé, não esconde uma inspiração comum.

Cálices com esmalte translúcido na haste

Vamos encontrar o mesmo padrão esmaltado nos dois segmentos de haste sextavada do cálice provavelmente oriundo da Colegiada de São João Baptista de Coruche, hoje no MNAA (**Catálogo nº57**). O perfil da base é semelhante; o padrão vegetal que a ornamenta poderia aproximar-se do do relicário de Nossa Senhora da Anunciada; o esmalte, tal como no exemplar anterior é aí hoje quase totalmente ausente.

Ainda um cálice no Tesouro da Sé de Lisboa (**Catálogo nº56**), com nó arquitectónico abrigando uma figura (facilmente aproximável do cálice do MNAA pela gramática decorativa da base e copa) conserva dois segmentos da haste sextavada onde se desenvolvem motivos florais muito semelhantes aos desse cálice do MNAA (**Catálogo nº57**), do relicário da Anunciada e da custódia da Sé do Porto.

⁶²⁹ Também para o estudo desta peça seria do maior interesse analisar quimicamente a esfera que se encontra destacada, caracterizando o esmalte pelos componentes do vidro e de pigmentação. Trata-se de uma peça com uma data relativamente segura atribuída e que funciona, neste estudo como referência para um grupo de peças individualizado pelas características do esmalte.

⁶³⁰ Agradecemos à Professora Ana Cristina Correia de Sousa todas as imagens e informação que generosamente nos forneceu para o estudo desta peça

Um outro exemplar, bem mais singelo, mas ainda assim com estreitas afinidades estilísticas no trabalho de relevado, encontra-se também na colecção do MNAA (inv. n.º 719 Our) ostenta vestígios de esmaltes na haste sextavada e com cavidades na base para fixação de elemento em prata em forma de gota ou folha alongada, outrora certamente esmaltados também⁶³¹.

Cálice de D. Diogo de Sousa, Braga

Os elementos em forma de gota ou folha alongada, ou simplesmente losangos alongados, são outro dos pontos de aproximação desta família de peças que aqui tentamos relacionar.

Assim, encontramos no Tesouro da Sé de Braga um cálice (**Catálogo n.º63**) que funciona como peça de referência para todas as outras, do ponto de vista do esmalte, por se tratar de uma peça documentada como oferta de D. Diogo de Sousa e que ostenta uma data (1509) inscrita no corpo. Na sua base, alternando com a perícia exímia das figuras relevadas, vamos encontrar umas aplicações em prata, losangulares, onde se retoma o padrão vegetal geometrizado da haste da da custódia da Sé do Porto, mas aqui coberto com um esmalte branco opaco de uma tonalidade e densidade que o aproximam do marfim, no qual se inscrevem caules dourados e flores de tipos diversos em esmalte translúcido verde escuro, azul lápis-lazuli e ocre. O mesmo padrão e cores (com variante na distribuição e desenho das flores) repete-se no anel sextavado de uma das hastes. Um segundo anel sextavado repete os mesmos motivos, aqui com o fundo coberto com um esmalte azul opaco, mais claro que o anterior.

Cálice do Chantre Fernão Alvares (?), Guimarães

Um outro cálice com parentesco próximo do da Sé de Braga e também da custódia da Sé do Porto, pode encontrar-se no Museu de Alberto Sampaio (**Catálogo n.º64**). Presume-se tratar-se do cálice oferecido pelo chantre Fernão Alvares à colegiada em 1510⁶³². Vemos aí repetir, nos anéis sextavados da haste, o azul mais claro do cálice de Braga e, rigorosamente, o mesmo motivo floral com algumas florações também em ocre como no cálice de Braga. Noutro desses anéis e nas aplicações losangulares na base vemos flores inseridas em reticulado, em esmalte azul opaco com inserções mais escuras, repetindo o esquema das colunas que ladeiam o óculo da custódia do Porto.

⁶³¹ Esta peça não foi incluída no catálogo deste estudo por não apresentar qualquer vestígio de esmalte e ser apenas conjectural a tipologia de esmalte que teria aplicada.

⁶³² PORTUGAL, Museu de Alberto Sampaio; SANTOS, Manuela de Alcântara e Silva, Nuno Vassallo e - *A colecção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, p. 76,77

Cálce da Confraria dos mareantes de Santa Maria Maior, Viana do Castelo

Vemos exactamente repetidos os mesmos motivos e organização do cálce de Guimarães e da custódia da Sé do Porto num outro cálce, pertencente à confraria do Mareantes na Matriz de Viana do Castelo (**Catálogo nº 61**). Trata-se de uma peça ligada à Capela da Confraria⁶³³ que terá começado a construir-se por volta de 1506. Num inventário de 1548⁶³⁴ dos ornamentos dessa capela constam dois cálces em prata, um dos quais com quatro campainhas e com o peso de seis marcos e uma onça que deverá ser o cálce que hoje existe na Matriz de Viana. A peça foi particularmente mal tratada com um douramento recente que em certa medida a desfigurou, mas conserva ainda parte dos esmaltes. Demarca-se das peças até aqui descritas pela espessura da lâmina em que é feito, que o torna - comparativamente - muito mais leve que qualquer dos outros exemplares. Conserva a patena original, com escasso vestígio do esmalte translúcido e com representação de Cristo Salvador, segurando o globo terrestre encimado por cruz, ladeado por caules floridos, em perfeita consonância com os caules e flores das hastes e nós sextavados.

Patena associada ao Cálce do Chantre Fernão Alvares (?), Guimarães

No cálce de Viana do Castelo - observando as proporções da figura, a rigidez dos panejamentos, o tratamento em pequenos sulcos para produzir efeito de sombra e conferir algum dinamismo aos elementos - encontramos semelhanças relevantes com a patena que se conserva no Museu Alberto Sampaio (**Catálogo nº65**) e que Nuno Vassallo e Silva presume ser a patena do cálce oferecido pelo Chantre Fernão Alvares⁶³⁵. Esta patena conserva um medalhão central esmaltado nas duas faces, uma com uma representação de Cristo em Majestade segurando o estandarte cruciforme e outra o *Agnus Dei*, segurando numa pata um estandarte semelhante. Conserva ainda algum esmalte de cor verde, amarelo e ocre e retoques a negro nos panejamentos e elementos vegetais, permanecendo o fundo e as carnações em reserva.

A sua aproximação à patena do cálce de Viana corrobora a hipótese de as duas peças do Museu Alberto Sampaio serem efectivamente um conjunto, oferecido pelo

⁶³³ Agradecemos à Doutora Paula Cardona o auxílio na localização desta peça e à Sra. Dna Maria Alexandrina o acesso à mesma na Matriz de Viana.

⁶³⁴ CARDONA, Paula Cristina Machado - *Confrarias em Viana do Castelo. A encomenda artística dos séculos XVI a XIX*. CEPESE/ Edições Afrontamento, 2012. p. 189

⁶³⁵ PORTUGAL, Museu de Alberto Sampaio; SANTOS, Manuela de Alcântara e Silva, Nuno Vassallo e - *A colecção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, p. 78-79

chantre Fernão Álvares, o que nos fornece mais uma data com alguma precisão, para este grupo de peças. Nuno Vassallo Silva aponta, a propósito da patena do Museu Alberto Sampaio, um aspecto de especial interesse: depois de salientar a ausência de estudos aprofundados sobre o esmalte em Portugal, sugere que as características do esmalte desta patena indiciam tratar-se de uma obra de produção nacional.

A comparação destes exemplares (que muito provavelmente não perfazem a totalidade dos existentes em território nacional e são mesmo assim em número considerável) faz-nos pensar também nessa possibilidade. Não deixamos de fazer notar que, quer o conjunto cálice/patena de Guimarães, quer de Viana, quer ainda o cálice de Braga, apresentam inscrições aparentemente gravadas por mão diferente. No que se refere a gramática decorativa, programa iconográfico, desenho e proporção das figuras, os três cálices apresentam afinidades incontornáveis (eventualmente tendo como base gravuras alemãs ou flamengas, influência sugerida pela indumentária das figuras⁶³⁶) mas resultando no final em peças de diferente densidade e com variantes na composição e equilíbrio de distribuição dos elementos. A sua atribuição a uma mesma oficina não é, porém, o móbil deste exercício de comparação, mas sim a associação dos esmaltes que lhes estão aplicados, em nosso entender com semelhanças entre si. Embora não necessariamente produzidos pela mesma mão, foram aparentemente manufacturados na proximidade uns dos outros. A recorrência em peças nas colecções portuguesas e a dificuldade de filiação com quaisquer outras aplicações conhecidas pelos vários investigadores a quem recorremos, sugerem de facto a possibilidade de uma produção local.

A comparação das peças do Museu Alberto Sampaio, da Confraria de Viana do Castelo e do tesouro da Sé de Braga com a custódia da Sé do Porto e o relicário da Anunciada sugerem uma produção um pouco posterior destas duas últimas peças já contaminadas por outro tipo de elementos decorativos.

Um cálice e duas patenas do Mosteiro de Arouca (no Museu da Misericórdia do Porto)

Três outras peças podem ainda associar-se a esta família, levantando de imediato novas questões e tornando ainda mais difícil uma hipotética interpretação dos sinais que a sua análise possa fornecer relativamente à origem de fabrico. Trata-se de três (das

⁶³⁶ Não nos detemos mais nesta análise por ser marginal ao tema aqui tratado, cabendo essa num estudo comparativo destas peças enquanto trabalho de ourivesaria, que se encontra ainda por fazer.

quatro) peças, hoje na Santa Casa da Misericórdia do Porto, provenientes do Mosteiro de Arouca e associadas à abadessa desse cenóbio, D. Melícia de Melo, pelas insígnias e inscrições apostas.

São elas um cálice⁶³⁷ (**Catálogo nº 58**) e duas patenas (**Catálogos nº 59 e 60**): o cálice, com nó arquitectónico muito elaborado, formalmente concordante com os nós dos outros cálices aqui referidos, é todavia menos esguio que qualquer dos outros. Na base, distribuem-se elementos em forma de gota alongada com motivos geométricos muito sumários, em forma de fita entrecruzada em duas variantes, em losango numas, em círculo noutras. Apresenta vestígios de esmalte verde e, embora sejam extensas as perdas, não aparenta ter tido outra cor. Neste cálice, como no de Viana do Castelo, é particularmente visível o processo de fixação destes elementos à peça. A cada aplicação correspondem duas perfurações na base da peça, que são atravessadas por espigões soldados ao verso da aplicação esmaltada e que se dobram depois de atravessar o orifício.

A este cálice está associada uma patena cujo centro é constituído por medalhão esmaltado dos dois lados (**Catálogos nº 59**). Na frente, onde se desenvolvem dois registos concêntricos de uma inscrição de traço elegante e preciso, o centro apresenta a insígnia de D. Melícia de Melo, habilmente delineada a cinzel, uma coluna ou pelourinho com a base e o capitel sextavados representados em perspectiva, enlaçada por uma corda e ladeada por dois flagelos suspensos. Estes elementos inscrevem-se (sobrepondo-o) num escudo delimitado por uma banda larga na qual se desenvolve o lema da abadessa, inscrito em esmalte opaco verde escuro. O escudo é cercado por vestígios escassos de esmalte translúcido verde e azul e ainda amarelo muito escurecido e degradado. No interior do escudo e sobre a coluna ter-se-á distribuído esmalte num azul ferrete invulgar, de que hoje quase não há vestígios. O negro é usado com abundância no realce do desenho. No verso desta aplicação, também trabalhado em talhe baixo e com vestígios muito escassos de esmalte, representa-se Cristo a três quartos, barbado e com cabelo longo, com grande nimbo cruciforme, coroa de espinhos, e túnica cingida por corda na cintura, expondo a palma das mãos com os estigmas. Inscreve-se sobre fundo profusamente sulcado e está rodeado de paisagem de rochedos

⁶³⁷ Este cálice, bem distinto nas proporções e noutras características do cálice do Museu de Setúbal /Convento de Jesus, Inv. MS / CJ 361/O. 21, partilha com este um mesmo tema decorativo na falsa copa e conserva na base as aplicações em prata esmaltadas, que não existem no cálice de Setúbal, mas para as quais parecem ter sido criadas pequenas reservas triangulares sem ornamentação, apenas com duas cavidades.

com apontamentos de vegetação. Vemos aqui repetir o mesmo tratamento das sombras - com pequeno tracejado realçado a negro - e os mesmos apontamentos de vegetação de perfil recortado em esmalte verde que encontramos na patena do Cálice do Chantre Fernão Alvares (**Catálogo nº 65**) do Museu Alberto Sampaio, diferindo desta pela maior desenvoltura no desenho da anatomia. A patena agora na Misericórdia do Porto conserva escassos vestígios de esmalte translúcido verde e de um belo tom claro de violeta. O medalhão esmaltado é rudemente adaptado ao centro da patena, onde foi aberto um orifício circular, de recorte irregular na frente e aplicada bainha simples no verso, num trabalho em nada coerente com a qualidade evidente, quer da patena quer do esmalte.

Uma outra patena (**Catálogo nº 60**), associada a um cálice de diferente lavor (este sem esmaltes), apresenta igualmente o centro ornamentado com a insígnia de D. Melícia, todavia com diferente tratamento do anterior. A coluna é mais singela, de base e capitel liso circular e os flagelos mais curtos. Conserva ainda grande parte do esmalte, para nós surpreendente, pela semelhança com o esmalte da custódia da Sé do Porto e dos cálices de Guimarães, Braga e Viana. Aqui vamos encontrar o mesmo esmalte branco opaco com inserções de azul, trabalhado na mesma técnica, alternando com o translúcido aplicado em motivos florais muito semelhantes aos das peças mencionadas, deixando visível um filete dourado a delinear as flores verdes e amarelas (estas numa forma aproximada de romã, que encontramos também em todas as outras peças). O padrão, a técnica e as cores são em tudo semelhantes aos descritos anteriormente. O interior do escudo, onde o esmalte apresenta maior perda e eventualmente restos de massas de fixação, foi preenchido com azul escuro opaco e a coluna com um raro branco rosado⁶³⁸ com inserções de azul. Este medalhão foi elegantemente aplicado ao fundo da patena, tenha-se em conta a menor complexidade dessa adaptação dado ser peça esmaltada de um só lado (ou da qual apenas uma face foi deixada visível). Esta patena demarca-se em absoluto das anteriormente descritas pela profusão, riqueza e elegância do lavor cinzelado e puncionado na frente. O centro é escavado em dois níveis, o mais profundo dos quais com perfil polilobado e em cujos lóbulos se desenvolve um elaborado padrão floral puncionado, que lembra peças marcadas de

⁶³⁸ Nos inventários da Guarda roupa de D. Manuel e da Casa de D. João III encontramos com frequência a referência a esmalte *rosicler*, termo hoje caído em desuso para classificar esmalte, mas que consta ainda nos dicionários como “o que tem a cor da rosa ou da assucena, do francês de rose+clair”. Não conhecemos no entanto nenhuma outra peça com esmalte rosado, a não ser esta patena do cálice de D. Melícia.

Barcelona das duas centúrias anteriores. Nos registos superiores, o trabalho é cinzelado e no verso da patena um outro trabalho puncionado - de menor qualidade e com motivos fitomórficos de inspiração aparentemente mais tardia - cerca escudos esquartelados e uma inscrição algo enigmática no contexto do historial conhecido destas peças; nela se reporta ter o cálice sido trazido (usado?) por Ilena da Maia. Que relação poderá o centro desta patena ter com as outras peças referidas não sabemos, mas as afinidades técnicas do esmalte são muitas. A cronologia proposta é, para o primeiro cálice e patena (Inv. n.º 1/0) 1511 a 1520, para a segunda patena 1520-1540⁶³⁹.

Das peças que aqui analisámos, as que apresentam mais pontos em comum nos esmaltes que lhes são aplicados (quando não também noutros aspectos) - a custódia da Sé do Porto, o cálice da Sé de Braga, o cálice de Guimarães, o cálice e patena da Confraria dos Mareantes de Viana do Castelo, e a patena do cálice do Mosteiro de Arouca - estão vinculados a uma área geográfica específica, válida porque corresponde à que lhes destinaram os doadores⁶⁴⁰.

Não podemos deixar de registar que duas destas peças são obra do mecenato de D. Diogo de Sousa (**catálogos n.º 54 e 63**)⁶⁴¹ e uma terceira poderá eventualmente vir a ser-lhe associada com o aprofundamento da investigação (**Catálogo n.º 61**). Está documentado o facto de D. Diogo de Sousa ter deixado em testamento a uma igreja de Viana (desconhecemos se a da Confraria dos Mareantes) a indicação para o ourives Fernão Martins fazer uma cruz de prata dourada (que viria a ser feita e entregue em 1533)⁶⁴².

O período estimado de produção desse cálice é o primeiro quartel do século XVI, sendo o de Braga datado de 1509; o cálice e patena do Museu Alberto Sampaio datáveis com alguma probabilidade de 1510; a custódia da Sé do Porto datável de 1517 ou pouco antes e as peças da Misericórdia do Porto não anteriores a 1511 (nem posteriores a 1540).

⁶³⁹ SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e - *Ourivesaria e Paramentaria da Misericórdia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1998. p. 37-43.

⁶⁴⁰ Esta indicação não é absolutamente rigorosa para o cálice da Confraria dos Mareantes (por não ser possível identifica-lo com precisão com o cálice mencionado no inventário de 1548 a que anteriormente nos referimos).

⁶⁴¹ Subsiste ainda uma outra peça, uma custódia que hoje se encontra no Museu de Chantilly (objecto de um processo rocambolésco que a fez sair da posse da Sé de Braga) igualmente doada por este prelado e também decorada com esmaltes.

⁶⁴² MAURÍCIO, Rui - *O mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532): Urbanismo e arquitectura*. Leiria: Edições Magno, 2000. p. 308, Vol. 2

Resplendor do Convento de Santa Clara de Évora (no MNAA)

Sinalizamos ainda neste levantamento uma peça de tipologia invulgar no panorama das peças com esmalte subsistentes em Portugal - um resplendor de imagem proveniente do convento de Santa Clara de Évora e integrado na colecção do MNAA em 1903 (**Catálogo nº 66**).

É uma peça ornamentada com profusão de esmalte translúcido azul e verde, em forma de crescente invertido, delimitado por festões de folha de louro esmaltadas em verde claro, interrompido por pequenos quadrifólios com esmalte azul escuro. Na zona superior prismas de vidro inseridos em engaste rectangular azul alternam com aplicações em forma de cabochão de perímetro ovalado, em esmalte *cloisonné* com um padrão geométrico em que é deixada à vista a prata dourada em proporção considerável. Um segundo campo mais amplo recebe ao centro uma cruz com a superfície sulcada e esmaltada simulando os veios da madeira e cercada de raios incisos. A cruz é envolvida por uma espécie de festão em meio-relevo formado por nuvens e cabeças aladas, esmaltadas em azul, sendo por sua vez ladeado por dois anjos orantes, igualmente em meio-relevo, as cabeças e mãos em reserva e as asas e vestes cobertas com esmalte azul e verde. O fundo dourado deste campo apresenta um padrão muito elaborado de caules finos com folhas e flores estilizadas, esmaltadas a azul e verde. Os raios aplicados em todo o perímetro são ramatados por flores igualmente esmaltadas. Este resplendor, com uma decoração requintada embora numa paleta muito restrita de apenas duas cores, está na catalogação atribuído ao início do século XVI e a produção nacional.

Trata-se de uma peça pouco comum, com abundante aplicação de esmalte translúcido sobre figuras em relevo (o que é também pouco vulgar entre as peças que conhecemos). Chamam-nos a atenção os elementos em cabochão de perfil oval e a forma como o esmalte de tipo *cloisonné* aí se distribui quase em igual proporção com a prata deixada à vista. A observação destes últimos elementos remete-nos para peças mais tardias, de produção espanhola, onde sistematicamente se utilizaram elementos desta forma com a mesma técnica de aplicação do esmalte. Vemo-los em peças produzidas ao longo de todo o século XVII, aplicados sobre fundos muito decorados, mas também sobre peças mais despojadas.

Custódia e cruz relicário do Bispo-Conde D. João Manuel (MNMC)

Exemplificam essa variedade e persistência três peças hoje no Museu Machado de Castro: uma custódia (**Catálogo nº 74**) e uma cruz relicário (**Catálogo nº 72**) ambas ligadas ao nome do Bispo-Conde D. João Manuel (1625-1633).

A custódia apresenta marcas de Madrid e do ourives L. de Melgar. Supõe-se que tenha sido comprada em Espanha aquando da viagem de D. João Manuel a Madrid em 1632, juntamente com a cruz relicário que deverá ter encomendado ao mesmo ourives (esta não apresenta marcas, mas, no trabalho de ourivesaria, aproxima-se claramente da primeira peça). São ambas obras de grande qualidade técnica, porém com esmaltes de execução distinta.

A cruz apresenta aplicações esmaltadas em cabochão, numa paleta em que constam o azul profundo, o verde escuro, um verde opaco claro, o castanho e o azul lápis lazúli (este apenas no escudo de armas, também ele executado em forma de cabochão) mas onde as cores predominantes são o branco opaco e o vermelho escarlata translúcido sobre ouro. Na custódia, as cores mudam para dois tons de azul e um amarelo, sendo que os motivos geométricos alternam com motivos fitomórficos. Na superfície da peça repetem-se, cinzeladas e puncionadas, as formas desenhadas no esmalte. Aqui, aos cabochões somam-se paralelepípedos de aresta cortada. A qualidade do esmalte parece inferior ao da peça anterior por ocorrer retracção, e consequente depressão nas zonas cobertas pela matéria vítrea, sugerindo um fabrico menos qualificado e experiente.

Relicário de Santa Comba (MNMC)

Uma outra peça igualmente proveniente da Sé de Coimbra, cuja integração se regista em 1627, é o relicário de Santa Comba (**Catálogo nº 75**).

Do ponto de vista formal, estilístico e mesmo técnico em nada se relaciona com as duas peças anteriormente descritas; no entanto estão-lhe aplicados cabochões esmaltados em que se usa uma paleta muito aproximada dos da custódia do Bispo-Conde (azul, verde e amarelo ocre), de padrão geométrico muito semelhante e com a mesma deficiência técnica a que nos referimos antes. Este aspecto sugere a possibilidade de uma origem de fabrico comum para os esmaltes aplicados na custódia e no relicário que, não obstante, tudo leva a crer terem saído das mãos de ourives diferentes.

Cálice do tesouro da Sé de Viseu

Uma quarta peça, um cálice no tesouro da Sé de Viseu (**Catálogo nº 73**), pode juntar-se a este grupo, associando-se claramente pelo trabalho de ourivesaria e pela qualidade e características dos esmaltes à cruz relicário do Bispo Conde. O cálice tem uma inscrição que nos informa ter sido mandado fazer pelo chantre e cónego da Sé de Viseu, Gaspar de Campos Abreu, em 1629⁶⁴³.

A associação que fizemos entre o resplendor do MNAA e estas peças não pretende rever definitivamente a classificação que lhes está atribuída. Como para todas as outras peças aqui sinalizadas, o propósito das observações é alargar o âmbito da sua leitura e propor diferentes pontos de vista.

⁶⁴³ Esta peça não foi observada presencialmente e não pudemos obter reprodução fotográfica a cores em tempo útil.

CAPÍTULO IV

O esmalte pintado

No final do século XV, na região de Limoges, após um período de decadência e desaparecimento total das oficinas de esmaltagem, surge, em circunstâncias ainda por esclarecer, uma nova técnica que se distingue radicalmente do esmalte *champlevé* que nesse local se produzira em grande escala, pela forma de preparação do suporte e pelo modo de obtenção da cor e do desenho na superfície do cobre.

Demarca-se também do esmalte translúcido sobre prata, pela natureza do suporte e pelo modo de representação. No esmalte translúcido, alternam as zonas em que a prata é deixada à vista através de uma camada fina de cor e as zonas em que o relevo é obtido pelo esmalte parcialmente opaco, trabalhado numa técnica aproximada do *impasto*, com prevalência do brilho do suporte.

Com o esmalte pintado sobre cobre o relevo, que no esmalte translúcido se obtinha pelo trabalho do metal de suporte, é obtido pela modelação nas camadas preparatórias de esmalte branco e negro sobre a placa de cobre. O desenvolvimento de uma técnica direccionada para a produção de pequenas placas pintadas figuradas aproxima-a progressivamente da pintura de cavalete. Philippe Verdier salienta, no entanto, que a ligação que se estabelecera entre o ofício de esmaltar e o de ourives ao longo da época medieval (cujos meandros desconhecemos mas é patente nos objectos produzidos) não se desvaneceu mesmo com a moda de pintar sobre cobre e dá sinais da sua presença na prática de imitar jóias e pedras preciosas nas representações. Esse processo, muito comum, recorre a uma pequena gota de esmalte muito espessa e em relevo aplicada sobre um fundo de prata ou à inserção de folha de prata ou ouro em maior extensão, sob o esmalte, para iluminar as representações em determinadas zonas, reproduzindo assim o princípio do esmalte translúcido.

Essas fronteiras entre ofícios eram de facto ténues, pois vários desses mesmos pintores que laboriosamente pintavam, e provavelmente coziavam, esmalte com domínio total dessa arte do fogo, pintavam simultaneamente a óleo satisfazendo encomendas de painéis alegóricos e retrato nessa técnica. Leonard Limosin é talvez o mais conhecido, mas não o único desses artistas. Outros houve que fizeram incursões pontuais e até

pioneiras na pintura sobre cobre como Jean Fouquet (c. 1420- c. 1481) com o seu auto-retrato em ouro sobre esmalte negro na técnica de camafeu (além de uma outra obra já desaparecida). Jean Fouquet poderá mesmo, aquando da sua estadia em Roma, ter influenciado Filarète (c. 1400 – c. 1469), então ocupado com uma das portas da basílica de São Pedro, encomenda do Papa Eugénio IV, a utilizar nos baixos relevos desta porta uma técnica mista de esmaltagem que se aproxima do esmalte pintado, usando uma camada preparatória de branco⁶⁴⁴.

O esmalte pintado aproxima-se também da gravura ao obter o primeiro desenho sobre a camada de esmalte branco pela gravação com estilete. O virtuosismo manifesto no desenho de muitas das placas que conhecemos evidencia um domínio técnico tal que é impossível não nos questionarmos sobre qual a formação e qual afinal a área preferencial de actividade dos esmaltadores.

Supõe-se que também os iluminadores possam ter tido uma relação frequente com o esmalte pintado (como aliás com outras técnicas de esmaltagem como o *champlevé*, sendo documentada a dupla actividade de alguns esmaltadores/ourives/iluminadores no que se refere ao esmalte translúcido). É conhecido o exemplo um pintor de esmalte sob o nome de convenção de Mestre do Tríptico de Orleans, que deve ter sido o autor das iluminuras de um livro de horas que hoje se guarda no Chicago Art Institute⁶⁴⁵, dada a estreita afinidade de traço e composição entre essas iluminuras e as obras agrupadas sob essa autoria por Marquet de Vasselot⁶⁴⁶.

Mas outro género de relações se adivinham na notícia de um pintor, Nicolas Cordonnier, de Troyes (região de Champanha-Ardenas) que executa doze pinturas com cenas da vida de Santa Catarina, que haveriam de ser enviadas para Limoges para serem executadas em esmaltes destinados à catedral de Troyes. As dinâmicas e organização profissional da actividade de esmaltador e da sua relação com áreas de actividade afins como a iluminura, a gravura e a pintura a óleo mantém, apesar de um melhor conhecimento do enquadramento social dos seus protagonistas, muitas zonas de obscuridade, parecendo, todavia, que o ofício de esmaltar ao longo da primeira metade do século XVI se emancipou definitivamente do de ourives e tendeu a aproximar-se mais da esfera da pintura.

⁶⁴⁴ VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. XI

⁶⁴⁵ GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 309

⁶⁴⁶ MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, Étude sur Nardon Pénicaut et ses Contemporains*. Paris: A. Picard, 1921. p. 80-94

O esmalte pintado sobre cobre teve, sem dúvida, outras experiências coevas e anteriores ao longo do século XV noutras regiões. Refiram-se a porta de bronze da basílica de São Pedro, os esmaltes venezianos, mas sobretudo os holandeses, eventual berço primordial da técnica, entre os quais se destaca uma magnífica taça (ou copo) em esmalte pintado sobre prata, com representações de macacos⁶⁴⁷, produzida para os duques da Borgonha entre 1425 e 1450.

A produção da Borgonha, iniciada talvez por volta de 1400-1430, consistia essencialmente em decorar placas e peças de baixela com esmalte de um tom negro, azul ou verde como fundo, sobre o qual eram desenhadas figuras ou motivos pela acumulação de pequenos pontos brancos e/ou dourados⁶⁴⁸.

O primeiro esmalte pintado desenvolvido em Limoges distingue-se deste por ser policromo e aplicado exclusivamente sobre cobre (salvo muito raras exceções) em placas espessas e inicialmente completamente planas. A pintura polícroma é aplicada livremente (sem delimitação de cada cor por qualquer tipo de barreira no suporte) sobre a superfície esmaltada de branco onde foi delineado a estilete o desenho. As manchas de cor não apresentam variações de densidade, sendo a sugestão de sombra obtida a tracejado. Só as carnações brancas são modeladas pela espessura da camada do esmalte (tornado opaco pelo estanho) e, por vezes, pela introdução de pigmento que lhe dá tom violáceo ou rosa⁶⁴⁹.

Os exemplares mais antigos conhecidos, como as placas inseridas na base do relicário de São Sebastião de Saint-Sulpice-les-Feuilles, são datáveis com precisão entre 1471 e 1495, graças à presença das armas do Bispo de Cahors, Antoine Lallemand, mas apresentam uma maturidade técnica que sugere não se tratar já de uma arte em fase experimental.

A generalidade das obras deste período é de carácter religioso, preponderantemente na esfera devocional e votiva, e insere-se claramente no gótico final do ponto de vista da iconografia e também da estrutura das composições, da organização dos planos, dos recursos para representação do espaço em perspectiva ou as arquitecturas nos fundos. São quase sempre organizadas em trípticos, embora seja convicção generalizada de que as molduras que hoje apresentam não sejam as originais

⁶⁴⁷ Inv. 1952 (52.50) Cloisters Collection, Metropolitan Museum of Art

⁶⁴⁸ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p. 33

⁶⁴⁹ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p. 36

mas sim elementos de remontagem do século XIX. Placas de menores dimensões, funcionando como porta-paz são também frequentes.

A adopção da gravura e da xilogravura gótica alemã e holandesa verifica-se desde muito cedo, estruturando uma via de circulação de modelos que se revelará, como diz Philipe Verdier, instrumental na disseminação da lição estética e da influência sociológica da gravura europeia entre a aristocracia e a burguesia mercantil do Renascimento⁶⁵⁰.

Como referimos, os arquivos limusinos conservam um volume considerável de documentação que permite ir fazendo o reconhecimento dos pintores e dos profissionais estabelecidos na cidade e ir apurando as suas relações com os mecenas. Por outro lado, existe um volume massivo de obras em esmalte pintado distribuído por praticamente todo o Mundo, muito poucas assinadas ou atribuíveis com rigor a um determinado artista. A documentação continua pois a ser difícil de relacionar com as peças subsistentes.

Para os artistas deste período (final do século XV ao final do XVI) convencionou-se uma metodologia semelhante à utilizada para o estudo da pintura a óleo ou a fresco, isto é, agrupar obras a partir de uma delas considerada de referência, atribuindo, se necessário, nomes convencionados, como Mestre do Tríptico de Orleans, Mestre das Frontes Altas, Mestre da Eneida ou, o mais recente desses agrupamentos, Mestre da *Pequena Paixão* de Cristo⁶⁵¹.

O universo em estudo é de facto de enormes proporções, colocando múltiplos problemas de classificação pela dificuldade de identificação linear das fontes iconográficas, atribuição de autorias (nalguns casos controversas, como a do Pseudo-Monvaerni)⁶⁵² e de datações.

Não restam dúvidas de que também o esmalte pintado conheceu uma vertente de produção mais exclusiva, de obras de encomenda e outra, seriada, de natureza semi-industrial. Por outro lado, a sua crescente popularidade enquanto técnica alargou o

⁶⁵⁰ VERDIER, Philippe - Les émaux peints de Limoges au musée des Beaux -Arts. *Bulletin des musées et monuments lyonnais*. vol. 2 (1987) p. IX-X

⁶⁵¹ BLANC, Monique - *Emaux peints de Limoges XVe - XVIIIe siècles. La Collection du Musée des Arts Décoratifs*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 2011. Nome de convenção adoptado por Monique Blanc, partindo de uma designação e agrupamento inicial convencionado por Marquet de Vasselot, para reunir algumas das séries baseadas na pequena Paixão de Dürer que apresentam incontestáveis afinidades técnicas e estilísticas, grupo no qual se insere a série da Paixão outrora em Santa Cruz de Coimbra e catalogada no presente estudo.

⁶⁵² A palavra “Monvaerni” surge inscrita num dos volantes de um tríptico hoje pertencente à colecção do Taft Museum de Cincinnati. A sua leitura e interpretação – assinatura do autor, parte de trecho litúrgico ou nome de encomendador - tem sido amplamente discutida desde os primeiros anos do século XX.

âmbito da sua utilização do pequeno tríptico para o retábulo. A produção de séries de gravuras, a partir de c. de 1500, com cenas da vida de Cristo ou da Virgem, alcançando enorme popularidade e difusão à escala mundial, terá tido um reflexo imediato na produção de esmaltes, solicitada intensivamente para a execução de estruturas retabulares de pequena e média dimensão em que se reproduziam as séries de gravuras.

Veronique Notin chama a atenção para a alteração que essa diferença de natureza, escala e função certamente produz na qualidade da pintura. Com efeito, estruturas de maiores dimensões, destinadas a serem vistas de longe, exigem um mesmo equilíbrio e harmonia, mas menor atenção ao detalhe, que o exigido nos pequenos trípticos e, eventualmente, menor domínio do desenho e da perspectiva por parte de quem executa. A autora refere como exemplo o retábulo de Mesnil-sous-Jumièges⁶⁵³, datável de c. de 1520, medíocre do ponto de vista do desenho, em que a perspectiva de Dürer é mal compreendida e as figuras perdem a individualidade, conservando porém uma impressão geral de harmonia e o carácter de “preciosidade”⁶⁵⁴ inerente à representação miniatural e policroma de uma narrativa.

O sucesso comercial do esmalte produzido em Limoges terá alimentado essa produção mais seriada, ainda assim extremamente apelativa pela policromia que se mantem vívida, brilhante e profunda.

O retábulo de Mesnil-sous-Jumièges é produzido ainda em placas espessas e planas, mas a prática de reprodução de narrativas seriadas em grande quantidade deverá ter sido um factor determinante para o usos de placas mais finas (e por isso abauladas para impedir a deformação pelo calor) que vemos usadas em grande parte das séries que hoje conhecemos.

Essa alteração técnica insere-se num período de renovação do esmalte pintado em Limoges por volta de 1530, o termo de um primeiro ciclo que tem vindo a ser identificado por vários autores, coincidindo também com o princípio da utilização do esmalte translúcido no verso ou contra-esmalte das placas, mas sobretudo com o tratamento pictural da cor, de então em diante utilizada em mistura e em camadas sobrepostas aproximando-se mais da pintura a óleo nos resultado obtidos.

A este período, sensivelmente, corresponde também a introdução de elementos que denunciam a contaminação da cultura renascentista em todas as artes, nos modelos, nas temáticas e no espírito. A obra considerada de charneira deste movimento de

⁶⁵³ Musée des Beaux-Arts de Limoges

⁶⁵⁴ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p. 40

renovação é a extensa série de placas com representações de cenas do poema épico de Virgílio, *Eneida*, que abordaremos mais detalhadamente adiante, a propósito de duas cópias tardias de placas integrantes desse conjunto hoje existentes em Portugal.

A par das produções menores do ponto de vista do desenho a que acima nos referimos, vemos outras altamente qualificadas em que se misturam mais do que uma fonte iconográfica com enorme desenvoltura plástica, ou em que o artista transcende claramente a gravura na sua adaptação ao esmalte e na introdução da cor. Em todo o caso um outro nível de *invenção*, com as exigências específicas da pintura. É o caso da obra de Leonard Limosin, de que temos um belíssimo exemplar no presente estudo.

O papel de Leonard Limosin é considerado fundamental pela sua presença na corte e pelo contacto com o maneirismo florentino no contexto artístico de Fontainebleau. Philippe Verdier diz mesmo que é através desse acerto das oficinas de Limoges com o gosto maneirista que a produção limusina alcança reconhecimento internacional ⁶⁵⁵. E, na verdade, o que encontramos nas melhores peças desse período é um eco directo da arte italiana em Fontainebleau – no estuque, na pintura e na gravura. Foi com estas três artes que o esmalte se cruzou constantemente.

Os esquemas decorativos adaptados da gravura do monogramista L.D.⁶⁵⁶ ou de Etienne Delaune (c. 1518-1595), inspirados nos modelos de Il Primaticcio (1504-1570), Luca Penni (c. 1500- 1556) e Perino del Vaga (1501-1547), os grotescos publicados em 1550 por Androuet Du Cerceau (1510-1584) ou as gravuras de Pierre Milan (15.. – 15.. ?) e René Boyvin (1525 – c. 1598) sobre os modelos de Rosso Fiorentino (1494 ou 95-1540) têm um eco directo, claramente identificável nas peças de baixela em *grisaille* que abundam nas grandes colecções na Europa. Em Portugal terão existido mais de vinte peças desse tipo na colecção Palmela e duas peças nas colecções reais, mas hoje pouco vestígio temos em território nacional.

Essas peças de baixela apresentam temática inspirada na mitologia mas também em cenas do Antigo e do Novo testamento, embora o seu carácter religioso pareça relegado para o plano ornamental e anedótico⁶⁵⁷.

Supõe-se hoje que talvez não fossem os esmaltadores a produzir a peça em cobre - suporte para a pintura - mas somente a esmaltá-la. Os inventários *post mortem* dos esmaltadores não incluem as ferramentas necessárias à produção das peças em cobre;

⁶⁵⁵ VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. XIII

⁶⁵⁶ As obras assinadas pelo monogramista L.D. e datadas são raras, apontando para um período de produção entre 1540 e 1565.

⁶⁵⁷ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p. 55

todavia, o número limitado de tipologias usadas e o recurso a formas muito simplificadas, faz pensar também ser possível que fossem produzidas pelo próprio esmaltador.

Recentemente, foram encetados estudos mais sistemáticos sobre a montagem dos vários elementos em cobre que constituem cada peça, no sentido de apurar a natureza profissional ou amadora da sua produção⁶⁵⁸. No entanto, há ainda que considerar serem frequentes as peças com evidente remontagem posterior ao fabrico - talvez de partes remanescentes de peças parcialmente destruídas - onde por vezes se juntam elementos executados por mãos diversas como é notório na salva (**Catálogo nº 130**).

A utilização de lâminas mais finas e a introdução de modelos com temas não religiosos corresponde ou determina um alargamento exponencial de mercado. No final da década de 1530, começam a surgir peças de baixela de aparato em cobre esmaltado pintadas na técnica de *grisaille*, dirigidas, por natureza, a uma clientela abastada e de gosto requintado, a mesma da prestigiada faiança italiana cujo mercado por certo partilhou. A constituição destas baixelas, que frequentemente nos surgem armoriadas (ainda que as armas permaneçam por identificar) obedecia aparentemente a programas iconográficos de alguma complexidade com temáticas muito estimadas pela literatura e pelas artes plásticas deste período (designadamente pela gravura, que continuou a ser a fonte primordial), como Amor e Psiché, Orfeu, combates de cavaleiros, ou alegorias dos meses do ano e servia um gosto que se adivinha ilustrado e próximo da corte.

Do ponto de vista funcional pouco se sabe sobre a utilidade destas peças de baixela. A menção a peças em esmalte de Limoges no inventário de 1556 do Connétable Anne de Montmorency refere uma taça como *escuelles a mettre confitures* o que faria supor uma utilização prática⁶⁵⁹, todavia um outro inventário dos seus bens, datado de 1568, demonstra que se encontravam num mesmo espaço e relacionadas peças de baixela deste tipo e quadros esmaltados (*tableaux émaillés*) e medalhas⁶⁶⁰ o que sugere um diferente enquadramento, mais próximo da esfera do coleccionismo que do uso quotidiano.

As muitas peças de baixela subsistentes formam hoje um *puzzle* à escala mundial, pois os serviços, que os exemplares identificados indiciam terem sido

⁶⁵⁸ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p. 49

⁶⁵⁹ BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 187

⁶⁶⁰ MIROT, Léon - L'Hôtel et les collections du Connétable de Montmorency. *Bibliothèque de l'École des Chartes*. 79 (1918) p. 410

constituídos por 32 peças, encontram-se dispersos por colecções públicas e privadas um pouco por todo o lado, tendo muitas das suas peças entretanto sido remontadas e adaptadas.

As gravuras alemãs e italianas foram a fonte preferencial dos esmaltadores deste período, constituindo o seu ponto de contacto com a vanguarda da arte renascentista. Nesta dinâmica foi determinante a ampla difusão das obras de Jacques Androuet de Cerceau, René Boyvin e Étienne Delaune na divulgação das temáticas de Fontainebleau e Bernard Salomon com as gravuras para a obra *Quadrins historiques de la Bible* de Claude Paradin, publicadas em 1550 e ainda com as gravuras para *As Metamorfoses* de Ovídio que publicaria em 1557⁶⁶¹.

Esta vitalidade e actualidade das oficinas de esmaltadores, relativamente à produção artística sua contemporânea, começa porém a desvanecer-se pouco depois do final do primeiro quartel do século XVII. A epidemia de peste de 1630-31 que destituiu a cidade de grande parte da sua população é tida entre a generalidade dos autores⁶⁶² como a razão para um declínio das oficinas e para a perda de ligação à actualidade artística de então, remetendo o ofício progressivamente para a dimensão artesanal em detrimento da dimensão artística na qual claramente se movera ao longo do século XVI.

Mas a mudança fizera-se anunciar algum tempo antes, na viragem de 1600, aparentemente relacionada com o fim da dinastia Valois. Sophie Baratte encontra sinais dessa mudança na obra da esmaltadora Suzanne de Court (activa c. 1580-1600), com o aparecimento de pequenos objectos como reversos de espelhos, pequenas caixas, bolsas e tinteiros, que deverão ter correspondido a uma necessidade de alargamento do mercado⁶⁶³ e à consequente produção de objectos de menores dimensões e de uso mais corriqueiro. A mudança parece ter-se operado também num progressivo escurecimento da paleta, na opção mais frequente pelos fundos negros com pequenos apontamentos de *paillon* de prata e motivos florais em ouro, substituindo, nos objectos mais pequenos, a representação da paisagem como fundo e mesmo a sugestão de profundidade na representação do espaço.

Nos meados de Seiscentos as placas com representações de santos, designadamente os da Contra-Reforma, são extremamente abundantes numa curiosa relação com a gravura que continua a servir-lhes de fonte. Alguma liberdade na

⁶⁶¹ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p. 61

⁶⁶² BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 397; FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p. 61

⁶⁶³ BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 363

apropriação das imagens parece determinada por questões algo prosaicas como a necessidade de satisfazer uma encomenda nem que para o efeito seja necessário adaptar os atributos e indumentária de um determinado santo representado numa gravura, para se obter uma representação iconograficamente correcta de outro na placa em esmalte. Essa prática (corrente também entre escultores e pintores) denota alguma agilidade, mas também algum domínio da iconografia religiosa por parte do esmaltador e dela temos um exemplo bem curioso na placa representando São Tomaz de Aquino (**Catálogo nº129**), a partir de uma gravura, ou de uma pintura (?) representando São Bernardo de Claraval segundo um modelo de Philipe de Champaigne. A funcionalidade específica destas placas, que nos surgem quase sempre perfuradas em dois ou mais pontos, muitas vezes com orifícios de origem, não foi ainda suficientemente estudada. Conhecem-se alguns (raros) exemplares destinados a revestir capas de pequenos livros litúrgicos, outras para serem suspensas associadas a pequenas pias de água benta e outras para, unidas em par por um fio ou fita, formarem uma bolsa⁶⁶⁴.

Em Portugal localizámos várias placas deste tipo, de qualidade técnica desigual, produzidas algumas no século XVII, outras aparentemente já no XVIII e mesmo duas peças provavelmente realizadas no século XIX à maneira do século XVIII⁶⁶⁵. A única bolsa que pudemos localizar encontra-se no Museu do Caramulo e apresenta a particularidade (rara aliás) de ser assinada (com o monograma PN) (**Catálogo nº 131**).

Além destes retratos de santos, outras temáticas menos eruditas vão surgindo, parecendo ir ao encontro de uma clientela burguesa menos exigente do ponto de vista da narrativa e do conteúdo simbólico da iconografia representada. Retratos dos monarcas a propósito de efemérides como os seus matrimónios parecem ter sido comuns, bem como placas com representações de um tipo de figura pitoresca ou alusiva a algum tipo ou episódio, cujo verdadeiro significado parece ainda escapar aos especialistas e cuja produção se supõe ter acontecido por volta dos anos 1640⁶⁶⁶. Em Portugal encontrámos um exemplar na colecção do Museu da Quinta das Cruzes (**Catálogo nº123**).

⁶⁶⁴ Indicações de Veronique Notin em informação escrita de 27 Abril de 2015.

⁶⁶⁵ Inv. nº Div 665 e Div 669 da Colecção do Museu Nogueira da Silva em Braga

⁶⁶⁶ BARATTE, Sophie - De la datation des émaux peints de Limoges pendant le règne de Louis XIII In *Neue Forschungen zum Malereimal aus Limoges/New research on Limoges painted enamels. Internationales Kolloquium 18-20 april* Braunschweig. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig/Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, 2002. p. 32

O ofício de pintar em esmalte, um olhar breve sobre o seu estatuto

Não é possível traçar um panorama da recepção do esmalte pintado sem um reconhecimento, ainda que breve, sobre o seu posicionamento num quadro mais abrangente da produção artística sua contemporânea. Para este efeito, seguimos de novo a obra de Maryvone Beyssi-Cassan⁶⁶⁷, sem dúvida a abordagem mais profunda e documentada alguma vez feita sobre o ofício de esmaltador.

Como anteriormente se referiu, não se conhece para o ofício de esmaltar, mesmo em Limoges, centro produtor por excelência desta arte, regulamentação de organização corporativa anterior ao século XVII. Todavia, os éditos reais e cartas patentes de Carlos IX, de 1566 regulamentam um novo ofício, *o de patenotrier et boutonniier d'email*⁶⁶⁸. Os seus estatutos são renovados em 1583. Em 1599, Henrique IV junta estes oficiais aos mercadores de vidro e aos fabricantes de faiança. No texto deste édito consta o termo *mestre esmaltador* a quem é autorizado *vendre et débiter la dite marchandise de verre et bouteille couverte et non couverte, vaisselle émaillée et dorée de toutes sortes de verre*⁶⁶⁹. Aí é definida conjuntamente a regulamentação da aprendizagem, as vias de acesso à profissão e mesmo o estatuto das viúvas dos oficiais. Esta regulamentação propunha uma organização algo artificial que reunia ofícios e oficiais cujo único ponto em comum seria o uso do esmalte, tocando os ofícios, como nos diz Beyssi-Cassan, de uma forma muito genérica, sendo difícil admitir que tenham produzido algum efeito entre os artífices esmaltadores em Limoges cuja actividade nessa época era claramente diferente da dos vidraceiros ou dos fabricantes de faiança.

Ao longo do século XVI e parte do XVII, o esmalte pintado sobre cobre produzia-se em Limoges de uma forma de tal modo original, mesmo no contexto francês, que lhe granjeou (ou reconquistou) a designação *à maneira de Limoges*. Em 1691, um édito de Luís XIV, com motivação essencialmente económica (a necessidade de financiar o conflito com Espanha), institui o registo de todos os ofícios, sem excepção⁶⁷⁰. O édito não terá tido grande acolhimento em termos práticos junto da população, conforme comprova a legislação subsequente, mas dá-nos a noção da mudança que entretanto se operara na forma como os esmaltadores se reconheciam e

⁶⁶⁷ BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2006.

⁶⁶⁸ Fabricantes de rosários e de botões em esmalte

⁶⁶⁹ BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 110

⁶⁷⁰ BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 110

eram reconhecidos, nesse momento são registados já não junto dos ourives, ou tão pouco dos vidraceiros e fabricantes de faiança, mas na primeira das quatro classes das artes e ofícios onde se reúnem aos pintores.

Esta associação de ofícios levou-nos a consultar a documentação portuguesa relativa à regulamentação dos ofícios de vidraceiro, além evidentemente da de ourives e prateiros, na expectativa de encontrar não exactamente oficiais que praticassem o esmalte pintado, mas sobretudo o esmalte translúcido e o esmalte *ronde-bosse* aplicados à ourivesaria e à joalheria. Em vão porém, pois a legislação relativa aos vidraceiros é muito tardia comparativamente com a emanada em França, correspondendo a um período em que o esmalte está já completamente em desuso⁶⁷¹.

Beyssi-Cassan confronta a documentação dos séculos XVI e XVII onde são mencionados ourives, pintores e esmaltadores e obtém daí uma percepção da evolução da relação que estes ofícios estabelecem entre si bem como que consciência profissional cada um tem de si, concluindo que, ainda que os esmaltadores permaneçam no início do século XVI na esfera dos ourives, tendem progressivamente a aproximar-se dos pintores⁶⁷².

As fontes indiciam que o primeiro esmalte pintado terá sido produzido por ourives. Leonard Penicaud, Pierre Vigier (dito Callay), entre outros, foram ourives e esmaltadores. Talvez a isso se devam as punções que encontramos sob o contra-esmalte de algumas placas de esmalte pintado, só visíveis em peças produzidas após 1520, época em que alterações técnicas introduzem o uso de contra-esmalte translúcido⁶⁷³. Não é por acaso que as primeiras receitas para fabricar esmalte pintado são da autoria de um ourives (Dominique Mouret, em 1587). Na realidade os laços familiares parecem favorecer ou condicionar essa ligação sendo frequentes as famílias em que um irmão é ourives e o outro esmaltador, de que são exemplo os Reymond, em que dois irmãos são ourives e um é esmaltador, dos mais reconhecidos dentro da sua profissão, aliás. E se ainda encontramos esse artista a esmaltar em Limoges peças de ourivesaria de Wenzel Jamnitzer encomendadas por uma família de Nuremberga⁶⁷⁴, vemos também que é o esmalte pintado que Reymond, entre muitos outros, pratica que aproximará este ofício

⁶⁷¹ O primeiro regimento para governo económico do ofício de vidraceiro data de 28 de Junho de 1719. Cf. LANGHANS, Franz-Paul - *As corporações dos ofícios mecânicos*, p. 796.

⁶⁷² BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 113

⁶⁷³ Uma outra reflexão, em certa medida contrariando esta tese, decorre da observação da punção sob o contra-esmalte de uma peça de Leonard Limosin existente em Portugal e que adiante analisaremos mais em detalhe

⁶⁷⁴ A prestigiada baixela Tucher que ainda hoje se encontra no Tucherschloss Museum em Nuremberga.

da arte da pintura. Como vimos, os inventários por morte dos esmaltadores permitem concluir que, de um modo geral, as peças de cobre que esmaltavam eram produzidas noutras oficinas e não fabricadas nos seus ateliers. Estudos recentes, conduzidos pelo British Museum, revelam no entanto um aspecto muito importante: Estas peças eram produzidas em lâmina especialmente fina para evitar os efeitos de alteração de forma com o calor necessário ao processo de esmaltagem. Tinham ainda uma outra particularidade, as partes não podiam ser unidas por soldas pois estas fundir-se-iam na primeira ida ao forno. No seu fabrico foram usados recursos de ligação dos vários componentes por vezes muito básicos, mas em todo o caso absolutamente *sui generis*, o que pressupõe uma produção especializada e provavelmente maciça, destinada exclusivamente às oficinas de esmaltador⁶⁷⁵, dando-nos uma diferente dimensão do enquadramento profissional do ofício.

Beyssi-Cassan estabelece o paralelismo com a produção de majólica em que a modelação da peça e a sua pintura são obra de artistas diferentes com óbvia distinção de competências⁶⁷⁶. Ao longo da primeira metade do século XVI vai-se instituindo a prática da marcação com monograma e mesmo a de aposição de assinatura, que aproxima a pintura sobre esmalte da prática instituída entre os gravadores norte europeus cujo ascendente sobre os esmaltadores era muito grande.

Leonard Limosin, Pierre Courtoys (na verdade dois irmãos homónimos, filhos de um outro Pierre Courtoys, todos esmaltadores e pintores) seriam recorrentemente citados na dupla condição. Leonard Limosin como *esmailleur pour le roi* (o rei Henrique II) em 1545, *esmailleur et peintre du feu Roy* em 1559, época em que figura entre os oficiais domésticos do monarca como *esmailleur ordinaire*⁶⁷⁷. Pierre Courtoys (um dos irmãos) é em 1595 e 1598 designado como pintor e esmaltador da irmã do rei, (Catarina de Bourbon irmã de Henrique IV), de novo em 1623 como esmaltador e pintor do rei (Luis XIII) e, em 27, como seu esmaltador e valido. O seu irmão e homónimo é, em 1600, qualificado como ourives e esmaltador da duquesa de Florença e, em 1604, designado valido de câmara da Rainha (Maria de Médicis) e seu mestre ourives.

Este vaivém entre os três ofícios dá-nos uma ideia clara de como estes se sobrepunham, bem como da tendência para a aproximação aos pintores, sendo certo que

⁶⁷⁵ LA NIECE, Susan et al. - Limoges painted enamels: evidence for specialist copper-smithing workshops. *The British Museum Technical Research Bulletin*. 3 (2009) p. 13

⁶⁷⁶ BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 118

⁶⁷⁷ LABORDE, L. de - *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre, 1^a partie*. Paris: Musée national du Louvre, 1853. p. 184

a competência de alguns esmaltadores em matérias como o desenho e a pintura era no século XVI reconhecida e requisitada pela encomenda oficial.

E, se os iluminadores de manuscritos terão tido um papel importante nos primórdios do esmalte pintado, como o caso já referido de Jean Fouquet, também é certo que Pierre Reymond foi requisitado para iluminar manuscritos e desenhar modelos para vitrais e um dos Pierre Courtoys para desenhar cartões para tapeçarias de Aubusson. Leonard Limosin e François Limosin pintaram sobre tela e este último também iluminou manuscritos.

A resenha traçada por Beyssi-Cassan dá-nos a percepção de uma clara aproximação do ofício à pintura no desenrolar do século XVI e no início do XVII, mas também da manutenção de alguma ambivalência, com um reflexo inevitável na recepção dos objectos centenas de anos mais tarde.

A recepção do esmalte pintado em Portugal nos séculos XVI e XVII

Ao contrário do que sucede com as duas outras categorias de esmalte que até aqui abordámos (*champlevé* e translúcido), o esmalte pintado sobre cobre não é referido na documentação portuguesa à época da sua mais ampla difusão, isto é, a partir do início do século XVI. É certo que os autores franceses têm a mesma dificuldade, sendo a documentação muito parca em referências até ao século XIX.

Ainda assim, nos inventários dos duques da Borgonha, as peças em esmalte são mencionadas; nos inventários de Catarina de Médicis de 1589 encontram-se as mais esclarecedoras referências quanto às placas de esmalte que se encontravam aplicadas no seu *cabinet des emaulx*, no seu palácio da Rua Grenelle, nas Tulherias, onde trinta e nove placas ovais estavam embutidas nos lambris de madeira⁶⁷⁸.

A encomenda de doze placas com representações dos apóstolos por Henrique II de França (que reconduziu Leonard Limosin como pintor da corte após a morte de Francisco I) está igualmente documentada. Outros inventários de casas reais ou dos grandes palácios da aristocracia francesa (como os dos Montmorency acima mencionados) fazem, ao longo do século XVI e XVII, menção a peças em esmalte pintado.

⁶⁷⁸ Outras trinta placas com representações das *Heroidas* de Ovídio decoravam o seu palácio de Soissons (cf. BLANC, Monique - *Emaux peints de Limoges XVe - XVIIIe siècles. La Collection du Musée des Arts Décoratifs*, p. 10

Na documentação que consultámos, onde se registam primordialmente objectos em matérias preciosas, encontrámos peças que poderíamos imaginar como próximas de peças em esmalte pintado, como por exemplo no inventário dos bens da Infanta D. Beatriz, de 1522 a que já antes nos referimos. Nele se registam dois relicários *esmaltados de cores que tem duma parte o crucifixo com Nossa Senhora, a Madalena, S. João, e S. Longuinhas ao pe da crus, e da outra parte a visitação de Nosso Senhor a Nossa Senhora depois da Ressurreição*⁶⁷⁹ bem como um outro *feição de retavolo, que tem duas portas, e nellas a saudação de Nossa Senhora duma parte, e da outra hum Saõ Joaõ de Nacar*⁶⁸⁰. Trata-se, todavia, de peças em ouro, provavelmente esmaltadas em *ronde-bosse* e/ou esmalte translúcido, como os relicários do Santo Espinho do Duque de Berry, hoje no British Museum, ou o tríptico da Abadia de Chocques no Rijksmuseum, que desde o final do século XIV encontramos nas colecções reais europeias e não esmalte pintado sobre cobre, que igualmente aí terá existido em abundância, mas de que não ficou registo nos inventários.

É certo que a materialidade subsistente em território nacional não nos permite contrariar o silêncio da documentação, uma vez que nenhuma das peças deste levantamento tem registo em território nacional anterior ao século XVIII, por mais esforços que tenhamos envidado no sentido da sua documentação em época mais recuada, designadamente no que se refere à série de Santa Cruz de Coimbra. Supomos que terão existido e que algumas das peças que hoje conhecemos avulsas, descontextualizadas e absorvidas por colecções particulares, poderão ser provenientes de igrejas e conventos portugueses onde eventualmente se encontrariam desde o século XVI, mas não tivemos a fortuna de lhes encontrar referência documental coeva, ou mesmo nos séculos XVII ou XVIII.

Uma curiosíssima referência à existência de placas de esmalte pintado na Etiópia, mereceria investigação documental mais profunda pelo facto de essas peças terem vindo, na bibliografia francesa e inglesa, a ser atribuídas à encomenda de D. Manuel I. Esta referência surge nos relatórios de prospecção arqueológica de Francis Anfray e de Guy Annequin⁶⁸¹ onde se regista a existência no Mosteiro de Dima-Guorguis de três placas esmaltadas, das quais a maior terá 25,6 por 20 centímetros e

⁶⁷⁹ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. II, 2ª parte*, p. 46

⁶⁸⁰ SOUSA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. II, 2ª parte*, p. 47

⁶⁸¹ ANNEQUIN, G. - *Au temps de l'Empereur Lebna Dengel. Tarik: gazette d'information archéologique, historique et littéraire. n°2 (1963)* p. 47-51

representa os dois imperadores, Naod e Lebna Dengel, sentados frente a frente⁶⁸². As duas outras placas representam, uma a Expulsão do Paraíso, outra a Traição de Cristo segundo as gravuras da *Pequena Paixão* de Dürer. Suzanne Higgott⁶⁸³, seguindo Annequin, põe a hipótese de estas placas terem sido encomendadas por D. Manuel I directamente em Limoges em 1514.

Na sua *Verdadeira informação das terras do Preste João das Índias* o Padre Francisco Álvares narra que dois emissários de D. Manuel, chegados à Etiópia na mítica demanda do Preste João, são recebidos pela rainha Helena, regente na menoridade do imperador Lebna Dengel. A rainha envia a D. Manuel um embaixador, de nome Mateus, que chegaria a Portugal em 1514, trazendo propostas de alianças e apoio militar e uma oferta por certo muito apreciada na corte portuguesa da altura: *Vos enviamos uma cruz do lenho em que foi crucificado Nosso Senhor Jesus Cristo em Jerusalém, que me foi de lá trazido, de que fiz duas cruces, uma nos fica e a outra vos enviamos com nossa embaixada*⁶⁸⁴.

O embaixador permaneceria em Portugal até 1515 e regressaria à Etiópia acompanhado de embaixada onde constavam Duarte Galvão e o próprio Padre Francisco Álvares, que levava consigo ofertas para o Imperador⁶⁸⁵ entre as quais supostamente se contariam as referidas placas em esmalte pintado sobre cobre, que D. Manuel enviava como presente diplomático.

A hipótese é tentadora e não deve de modo algum ser posta de parte. Tenha-se porém em mente que o testemunho do Padre Francisco Álvares e outros posteriores relatam o desvio de grande parte dos objectos que integravam o dito presente diplomático no curso da atribulada viagem, enquanto capitaneada por Lopo Soares⁶⁸⁶.

O clérigo faz uma relação das ofertas que levavam, na qual aparentemente não se inclui nada que possa relacionar-se com estas placas. A relação não é porém muito detalhada e inclui expressões vagas como *entre outras dádivas* ou *tôda a prata necessária para serviço do altar e missa* o que nos deixa sem saber quais poderiam ser

⁶⁸² ANFRAY, Francis; G., ANNEQUIN; SCHNEIDER, Roger - Chronique archéologique, 1960-1964 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ethio_0066-2127_1965_num_6_1_1134. *Annales d'Éthiopie* 6 (1965) p. 17

⁶⁸³ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*. Londres: The Wallace Collection, 2011. p. 342-343

⁶⁸⁴ ALVARES, Francisco, Pde. - *Verdadeira informação das terras do Preste João das Índias*. Lisboa: República Portuguesa. Ministério das Colónias, 1943. p. 16

⁶⁸⁵ O embaixador Mateus, etíope ou arménio, morreria na viagem de regresso, no Mosteiro de Bisão antes de poder chegar à corte de Lebna Dengel

⁶⁸⁶ ALVARES, Francisco, Pde. - *Verdadeira informação das terras do Preste João das Índias*., p. 30

as peças omissas. No mesmo documento é referido um retábulo de portas que, em princípio, seria um retábulo pintado, mas que supomos fosse em madeira. No texto é discriminado o esmalte presente nas brochas de um livro iluminado, a ser esmalte a matéria do retábulo, é provável que tal fosse mencionado. Além disso, supomos que no conjunto de peças inventariadas os esmaltes figurados certamente se destacariam ao ponto de merecer menção.

Mas, ainda antes da viagem são redigidos rois minuciosos dos presentes que haviam de ser enviados na embaixada⁶⁸⁷ nos quais se descreve somente um cálice ornado com esmaltes e onde não encontramos qualquer menção aos esmaltes, que, como referimos, dada a temática representada não cremos fossem omissos nos registos.

Levantamos pois alguma reserva à hipótese de as ditas placas terem sido oferta de D. Manuel I. Temos também em conta que, entre o imenso rol de objectos de luxo do monarca inventariados em 1535, não consta alusão a uma única peça deste tipo, embora, como vimos, constem várias dezenas de peças com esmalte. Sabemos que nessa região da costa africana circulavam, com diferentes motivações, já no final do século XV, cristãos genoveses, alemães, catalães e biscaínhos, entre outros, conforme nos conta o próprio Padre Francisco Álvares⁶⁸⁸ e que a Roma chegariam, mais tarde, monges etíopes idos do convento etíope de Jerusalém.

A verdade é que na Etiópia se encontra pelo menos uma outra peça em esmalte pintado das oficinas de Limoges, outrora na igreja rupestre de Maryame Dongolate⁶⁸⁹, em Tigray, um belíssimo tríptico com o calvário no painel central e a anunciação nos volantes (a Virgem no esquerdo e o Arcanjo no direito), com inscrições em ge'ez⁶⁹⁰. Gigar Tesfaye, que sinaliza a existência desta peça entre outras alfaías subsistentes do mesmo templo, considera-o um presente sumptuoso que atesta a importância do templo no século XVI sugerindo que se deve ter tratado de um presente real.

O facto de esta peças conterem inscrições em etíope e em ge'ez, ao que parece correctamente utilizadas, torna-as muito particulares e coloca-nos de novo perante a questão do processo de encomenda e fabrico e da transmissão eficaz de um grafismo específico entre quem encomenda e quem executa. O certo é que a natureza da peça de Dima-Guorguis é a todos os títulos distinta. A representação dos dois imperadores só

⁶⁸⁷ Estes documentos são transcritos e analisados

⁶⁸⁸ ALVARES, Francisco, Pde. - *Verdadeira informação das terras do Preste João das Indias.*, p. 185

⁶⁸⁹ Nos anos setenta conservados na igreja moderna de Dongolate.

⁶⁹⁰ TESFAYE, Gigar - Reconnaissance de Trois Eglises Antérieures a 1314. *Journal of Ethiopian Studies*. ISSN 03042243. 12: 2 (1974) p. 65-66

pode resultar efectivamente de uma encomenda específica e a sua existência envolveu necessariamente relações e rede de comunicação muito particular que não se coadunam com as circunstâncias de um simples presente de cortesia.

A relação mais directa que conhecemos da recepção “portuguesa”⁶⁹¹ com o esmalte pintado de Limoges é o retrato de Dona Leonor de Áustria, viúva de D. Manuel I, por Leonard Limosin⁶⁹² um dos mais ilustres esmaltadores do século XVI, pintor na corte de Francisco I e Henrique II. É uma placa assinada e datada de 1536, um dos inúmeros retratos de corte em esmalte pintado da autoria deste artista. A existência desse retrato testemunha um momento em que uma rainha ida de Portugal permanece na corte europeia onde o esmalte pintado teve a sua maior fortuna, mas não algum interesse da corte portuguesa por essa categoria de objectos⁶⁹³.

Levanta-nos também dúvidas o facto de os inventários de D. João III, Dona Catarina, ou mesmo os riquíssimos inventários do acervo de D. Teodósio, Duque de Bragança⁶⁹⁴ não incluírem uma única peça deste tipo, nem qualquer outro dos inventários civis e religiosos consultados. Dever-se-á esse silêncio à sua ausência efectiva nas colecções e tesouros portugueses ou a um diferente estatuto dessas peças nos inventários portugueses? Não temos dúvidas de que eram peças com um estatuto tão elevado quanto qualquer peça de ourivesaria de aparato ou da pintura sua contemporânea.

A menção deste tipo de peças nos inventários franceses faz-se por vezes aludindo, inclusive, a emolduramentos de ouro ou prata, e é sistematicamente objecto de descrição detalhada, pelo que nos surpreende a hipótese da omissão nos inventários religiosos e civis portugueses, caso existisse.

Muito mais tarde, uma referência especialmente reveladora surge-nos num relato de 1845, no curso de um processo de inventário ocorrido na região de Évora: [...] *No dia seguinte* [24 de Maio de 1845], *os inventariantes, prosseguindo na sua faina*

⁶⁹¹ Tanto quanto pode ligar-se à corte portuguesa a figura de D. Leonor, que nasceu em Lovaina e permaneceu em Portugal durante apenas doze anos.

⁶⁹² Uma placa hoje no Musée national de la Renaissance, Ecouen, Inv. CL 2520, com 36 x 24 cm, assinada e datada, que terá sido adquirida por Edmond du Sommerard em Espanha em 1855, para onde a Rainha a terá levado quando aí passou a residir após a morte de Francisco I, com quem casara em 1526. A placa tem a inscrição em italiano *Donna Leonora sorella dell'imperatore LL 1536*, não se conhecendo por agora a justificação para o facto de não ser em francês.

⁶⁹³ Este retrato, o primeiro dessa longa série de efígies reais em esmalte executadas por L. Limosin, terá provavelmente sido executado a partir de outros retratos desenhados, eventualmente de diferente autoria. Informação fornecida por Veronique Notin.

⁶⁹⁴ Agradecemos a Hugo Miguel Crespo a informação sobre a ausência de referências a peças deste tipo entre os bens de D. Teodósio, fornecida em 2013.

cultural, observaram o recheio pictórico das agostinhas de St.^a Mónica, mansão religiosa que fôra instituída nos fins do Séc. XV [...]. Dentre 52 pinturas, sobressaía a preciosa série de doze miniaturas de esmalte sobre cobre, da História de Nossa Senhora engastadas no retábulo da Capela da Virgem do Rosário, no claustro, cujo destino hoje se ignora⁶⁹⁵.

E, mais adiante: *CONVENTO DE S.^a MÓNICA DE EVORA// Capella da Snr.^a do Rozario no claustro// [...] //12 Painelinhos de esmalte sobre cobre, riquissimos, engastados no Retabulo da Capella. Conteem Mystérios do Rozario. cada um, alt. quasi 7. larg. quasi 6 polleg. Faltam 3 da m.ma collecção q conta desapareceram quando fizeram a obra de talha do retabulo⁶⁹⁶.*

Este mosteiro, sob a regra de Santo Agostinho e a invocação de Santa Mónica, fundado por volta de 1508, existia já no final do século XV como comunidade feminina de beatas, instalada junto à igreja de São Mamede em Évora. O Convento seria extinto em 1881 após a morte da última freira.

A referência dá-nos notícia de uma série com cenas da vida da Virgem, constituída por pelo menos quinze placas de esmalte pintado (com c. de 17 por c. de 15 cm) que se encontravam engastadas no retábulo da capela, uma das duas únicas referências que conhecemos à instalação e localização de um retábulo de esmalte pintado no contexto litúrgico em Portugal. Registamos ainda a informação que reforça a ideia do que deverá ter sido o destino-paradigma da maior parte destes conjuntos: a progressiva desvalorização e destruição com a instalação dos retábulos barrocos.

Muitos terão sido destruídos por certo, e é verdade que encontramos entre as peças hoje em Portugal pelo menos cinco peças que poderão ter integrado retábulos desse tipo (Catálogo n.ºs 80, 82, 83, 84, 85) além, claro, da série de Santa Cruz de Coimbra, hoje no MNSR. Mas essas cinco peças, hoje todas em museus, provêm de colecções particulares, todas elas reunidas nos meados do século XX e pouco documentadas quanto às circunstâncias e lugar de aquisição, sendo possível que tenham sido adquiridas no mercado internacional de antiguidades.

Em todo o caso, como vimos referindo, a materialidade subsistente somada à memória de um grande número de peças registada aquando da Exposição de Arte Ornamental de 1882 (v. quadro) boa parte delas hoje desaparecida, faz acreditar que a

⁶⁹⁵ ESPANCA, Túlio - *As Antigas Colecções de Pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos Extintos Conventos de Évora*. Évora: Edições Nazareth, 1949. p. 15

⁶⁹⁶ ESPANCA, Túlio - *As Antigas Colecções de Pintura*, p. 48 e 49. Agradecemos ao Doutor José João Loureiro ter-nos fornecido esta preciosa referência.

maioria das peças que hoje podemos catalogar em Portugal se encontra aqui graças a um fluxo colecionista que poderá ter começado na primeira metade do século XIX, ou mesmo antes - designadamente no caso da colecção Palmela, a mais importante em volume e qualidade de peças - e que se intensificou no segundo e terceiro quartéis do século.

Certo é que a documentação dos séculos XVI e XVII que pudemos consultar não oferece referências a peças em esmalte pintado entre as colecções reais, tão pouco entre os tesouros das sés e igrejas e que fica assim por atestar a recepção do esmalte pintado nesse período em Portugal. No entanto, essa tendência pode vir a ser contrariada pelos resultados de nova incursão na documentação disponível, mais sistemática e de âmbito geográfico, cronológico e tipológico mais alargado.

A recepção tardia

É no período romântico que vemos surgir um enorme interesse pelo esmalte do ponto de vista histórico e artístico, com imediato reflexo no coleccionismo e no mercado de antiguidades. O interesse pelo esmalte pintado em particular terá sido favorecido pela literatura da época de autores como Balzac, Théophile Gautier e Prosper Mérimée, especialmente impressionados pela vida magnífica na corte dos Valois ⁶⁹⁷.

O coleccionismo europeu, com particular destaque para os vários ramos da família Rothschild em França e em Inglaterra, acolheu avidamente esta arte que conjugava o desenho, a pintura e a ourivesaria. Até ao início da I Grande Guerra a moda do coleccionismo do esmalte pintado parece ter-se mantido *em alta*, com reflexo directo no seu valor comercial, após o que, segundo Philippe Verdier, parece ter-se eclipsado. Entretanto, inúmeras peças em circulação no mercado seriam adquiridas por colecionadores americanos e integram hoje colecções incontornáveis para o estudo do esmalte pintado como a Frick Collection, o Metropolitan Museum, o Walters Art Museum ou o Los Angeles County Museum.

Em Portugal, temos notícia muito ténue desse gosto através da publicação de Gabriel Pereira sobre a colecção Palmela que, no sentido de a prestigiar, a compara precisamente à colecção Rothschild. É bem possível, porém, que o núcleo Palmela tenha sido reunido e trazido para Portugal ainda no século XVIII. De resto, as peças de que conseguimos encontrar rasto anterior aos meados do século XX, foram adquiridas em data incerta, mas sem dúvida antes da voga romântica. A essas seguem-se as peças

⁶⁹⁷ VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. IX

que são registadas, já no século XIX mais avançado, nas colecções de D. Fernando, cuja proveniência tanto poderá ter sido as instituições religiosas extintas como o mercado de antiguidades internacional que a família real frequentou com regularidade.

Não é também possível, sem um longo trabalho de pesquisa nos catálogos dos leilões da segunda metade do século XIX, determinar qual a origem das cinco placas da colecção Dauphiás mostradas na Exposição de Arte Ornamental de 1882 (e hoje não localizadas), uma vez que o coleccionador era igualmente frequentador das vendas internacionais.

Mas o maior volume de peças é incorporado nas colecções no segundo e terceiro quartéis do século XX, várias delas com proveniência estrangeira documentada através dos selos colados no verso ou de documentação relativa à compra conservada com o acervo.

Boa parte dessas peças, porém, reflecte a adesão a uma iconografia mais acessível ou menos erudita, preferindo as placas com representações de santos ou retratos produzidos ao longo do século XVII, num período considerado já de decadência da produção em Limoges, com apenas duas grandes oficinas sobreviventes: Laudin e Noailher.

É também ao longo desses anos do século XX que assistimos à formação do núcleo de esmaltes do MNAA com algumas aquisições no mercado, por vezes pouco informadas, com a integração de algumas peças muito duvidosas e mesmo uma peça ostentando a marca de Samsom adquirida como sendo do século XVI (**EC nº XXI**), o que nos dá alguma informação sobre a falta de domínio do tema entre investigadores e conservadores de museus à época.

Catálogo Analítico

Considerações prévias sobre ordenação e classificação das peças em esmalte pintado nas colecções portuguesas

A investigação desenvolvida ao longo dos anos sobre o esmalte pintado dos séculos XV a XVII tem fornecido mais dados sobre autores e datas que para as duas outras categorias anteriormente abordadas. A comparação formal e estilística, mas também o conhecimento da composição química do vidro e dos processos de fabrico têm suscitado grande número de propostas de ordenamento e classificação. A comparação formal e estilística, com todos os seus riscos e fragilidades continua a ser

porém o processo mais imediato e mais acessível, aguardando novos dados fornecidos por peças assinadas e/ou datadas que vão surgindo ou o veredicto das análises químicas cujo alcance é reconhecidamente limitado no que se refere ao apuramento de oficinas.

Ao assumirmos que é o estudo comparativo que permite devolver parte do sentido perdido destas peças, parece mais coerente a opção pela organização desta secção do catálogo por cronologia aproximada das peças. Fazemo-lo conscientes de que essa ordenação resulta pouco concordante com a relevância das peças no panorama museológico e artístico nacional. Tal critério é, em nosso entender, de teor mais subjectivo que o que decorre do estudo e análise e comparação dos objectos, pois por mais modesto que seja o contributo que este possa dar para o seu conhecimento, garante ao menos partir do cotejo com a bibliografia mais actualizada sobre o tema.

Esta ordenação cronológica tem evidentemente um carácter genérico (de modo algum a informação de que dispomos nos permite cronologias finas para as peças que localizámos). Embora se encontre, no universo das peças subsistentes, mais obras assinadas ou marcadas com siglas pintadas ou puncionadas que para a generalidade da pintura a óleo sua contemporânea, essa identificação resulta por vezes mais geradora de equívocos que o anonimato, dado muitas vezes surgirem marcações semelhantes em peças de qualidade técnica e estilística distinta.

Ao longo do século XX, a classificação do esmalte pintado nas colecções públicas e privadas e a circular no mercado assentou sobre as primeiras catalogações propostas por Maurice Ardant, Louis Guibert, Léon de Laborde, Alfred Darcel e Marquet de Vasselot. Quando, em 1921, este último autor publicou uma obra sobre os esmaltes limusinos do final do século XV e início do século XVI⁶⁹⁸, a sua principal tarefa foi fazer destriça entre a obra inicial de Leonard Limosin e de Pierre Reymond cuja totalidade da produção estava atribuída ao artista designado por Monvaerni (mais tarde Pseudo-Monvaerni) e à família Penicaud.

Num texto introdutório do catálogo da colecção de esmalte pintado do Louvre, Sophie Baratte faz notar que, esses primeiros trabalhos de fundo carecem naturalmente de revisão e que muitas das atribuições e classificações aí feitas apresentam fragilidades pela ausência de fundamentação das espectáveis diferenças de método. Grande parte das atribuições de autoria e datações, feitas por estes investigadores, baseou-se em critérios não expressos e frequentemente muito pouco claros para o leitor actual. Além disso, só

⁶⁹⁸ MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, Étude sur Nardon Pénicaud et ses Contemporains*,

muito raramente foram corroboradas por documentação. Esses trabalhos, tarefas hercúleas, de mérito incontestável, permanecem pela sua natureza como referência durante longos períodos de tempo. As grelhas de classificação aí propostas foram ao longo do tempo agrupando em torno de certas autorias um conjunto muito amplo de peças que, observadas no seu todo, apresentam uma heterogeneidade insustentável e que, não obstante os muitos estudos mais verticais publicados nas últimas décadas, está ainda longe de ser superada. Na verdade a questão das autorias é especialmente complexa nesta disciplina, não só pelo facto de muitas peças não serem nem assinadas nem marcadas, mas também porque, quando o são, com a mesma marca encontramos peças de características muito distintas. Acresce que as marcas e monogramas são equívocos, facto ainda mais agravado pela existência de vários artistas homónimos, de uma mesma família, de gerações diferentes, a trabalhar no ofício e a marcar peças com monogramas e assinaturas muito aproximadas. A abundância de documentação nos arquivos em Limoges acerca das oficinas aí sediadas e onde constam nomes de esmaltadores dos quais não se conhece uma única obra assinada, é só relativamente útil no processo de identificação dos artistas e de atribuição das obras.

Um outro aspecto referido por Sophie Baratte é o número elevado de falsos e cópias assinadas e marcadas, algumas de grande qualidade e certamente não todas do século XIX ou posteriores⁶⁹⁹.

Este conjunto de factores contribui para uma espécie de caos na classificação das peças conhecidas, que a atribuição de novas autorias e/ou datas, ou a assunção peremptória de uma delas sem fundamento documental só pode contribuir para aumentar.

Na verdade, catálogos publicados em França, Espanha, Reino Unido ou mesmo na Rússia nos últimos anos, divulgam peças desde há muito conhecidas dos historiadores de arte europeus e que foram já objecto de esforços (por vezes múltiplos e divergentes) de classificação. Tal não é o caso das peças existentes em Portugal, das quais apenas duas (o tríptico do Museu de Évora e a série da *Pequena Paixão* do MNSR) são conhecidas internacionalmente e foram objecto de algum ensaio de classificação por parte de investigadores especializados nesta disciplina. Às restantes peças permanecem associadas classificações, que as acompanham desde a aquisição no mercado, fornecidas pelos vendedores ou atribuídas pelos conservadores das colecções,

⁶⁹⁹ BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 10

com base na escassa e desactualizada bibliografia disponível nas bibliotecas portuguesas, ou tão simplesmente o silêncio, intocado pela permanência em reserva.

No decurso do levantamento constatámos, em vários momentos que se trata de uma área de estudo muito pouco explorada e que a presença isolada de uma ou duas peças em cada colecção não favoreceu o investimento no seu estudo. Nalguns casos, as placas em esmalte pintado, como outras peças nas reservas dos museus, não são expostas porque se sabe pouco sobre elas, e não são estudadas porque tomam prioridade no estudo outras peças, cuja popularidade requer uma presença constante em exibição. Foi por isso muito grande a receptividade dos técnicos responsáveis em todas as colecções que abordámos, verificando-se mesmo nalguns casos que o próprio processo de levantamento chamou a atenção para as peças e suscitou a sua apresentação em exposição.

A opção assumida nos catálogos mais recentes de, no geral, discriminar todas as atribuições de autoria e data feitas até à data para a peça e proceder a nova atribuição ou ênfase de uma já feita apenas quando haja novos dados, não pode ser assumida no presente estudo porque a generalidade das peças não tem classificação anterior.

Na ausência de recursos mais rigorosos de análise que a simples observação a olho nu e a comparação com outras peças - umas que pudémos observar presencialmente em museus estrangeiros, outras que conhecemos apenas por reprodução fotográfica - considerámos mais prudente fazer aproximações e comparações, expondo processos e critérios, mas evitando atribuições peremptórias, de alcance imprevisível e arriscado quando se trata de uma primeira classificação.

Seria muito útil poder observar o contra-esmalte de todas as peças, dado o auxílio imprescindível que as características do mesmo fornecem para a sua classificação. Na maior parte dos casos, essa observação requeria uma desmontagem do emolduramento, a qual só deve ser executada por um conservador restaurador implicando custos e uma disponibilização das obras que não pode, em geral, ser suportada pelas instituições. Registamos, pois, esse aspecto como metodologia a aplicar em estudos de natureza mais vertical sobre cada uma das peças.

Placa - Pietá

Na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga guarda-se uma pequena placa emoldurada e associada a uma gravura colocada no verso sob vidro (**Catálogo nº 76**),

cujo formato e dimensões tem correspondência noutras duas peças conhecidas, interpretadas em termos funcionais como porta-paz.

Trata-se de uma peça integrada nas colecções do Museu em 1957, provindo dos cofres do Palácio das Necessidades através da Direcção Geral da Fazenda Pública, devendo ter pertencido à colecção de D. Manuel II. No inventário judicial do Paço das Necessidades⁷⁰⁰ encontramos referência a uma peça que deverá ser a que hoje vemos no MNAA: *um esmalte de Limoges representando uma Pietá // mede 0,09 x 0,07 cm (com defeito)* classificado como bem particular e inventariado entre os objectos que se encontravam nos aposentos de D. Manuel. Nele, aliás, encontramos descritas também as duas placas que hoje se encontram na colecção do Palácio Nacional da Ajuda (EC nº IX e X) são duas peças em nosso entender claramente produzidas no século XIX.

O pequeno porta-paz das colecções reais é uma peça que tudo indica ser genuína e, além do mais, de excelente qualidade de execução (infelizmente a caminho de se perder pelos danos que lhe causa a degradação da moldura).

A expressão parada do rosto da Virgem, o desenho das sobrancelhas, do nariz e dos lábios de ambas as figuras, as características dos fundos, o traço negro espesso a delinear as dobras do manto da Virgem e a delicadeza dos traços nas dobras do *perizonium* de Cristo e do cabeção sob o manto da Virgem, a forma de representar o nimbo com pontos de *paillon* e até o modo como desvitrificou a zona da manga (que terá sido violeta) fazem lembrar uma Virgem em oração pertencente ao Musée des Arts Decoratifs de Paris⁷⁰¹, atribuída com alguma segurança a Nardon Penicaud e datável de cerca 1520-1525⁷⁰². Essa peça mede, sem moldura 8,6 x 6,4 cm. Apresenta uma moldura do século XIX e é interpretada como sendo um porta-paz.

Um outro exemplar destes porta-paz encontra-se na colecção do Walters Art Museum⁷⁰³ e mede 8,3 cm por 6,2 cm, é muito aproximado na representação da Virgem em oração, da peça do MAD, divergindo deste em pequenos detalhes como a direcção do olhar da figura, ou o que subsiste de decoração a dourado na orla do manto.

São, em todo o caso, ambas peças muito aproximadas da peça do MNAA, nas características do esmalte, na paleta, na expressão do rosto, nos detalhes de execução como o desenho dos lábios, dos olhos e sobrancelhas ou do tecido do cabeção. A

⁷⁰⁰ ANTT. *Inventário judicial do Palácio Nacional das Necessidades - volume 1 PT/PNA/DGFP/0001-001/0001/00010*

⁷⁰¹ Inv. 16745 MAD

⁷⁰² BLANC, Monique - *Emaux peints de Limoges XVe - XVIIIe siècles. La Collection du Musée des Arts Décoratifs*, p. 34-45, cat nº5

⁷⁰³ Inv. 44.158

representação da figura de Cristo com o perizonium estreito e justo à anca e a expressão serena, com os olhos fechados e a forma como as gotículas de sangue se distribuem em serpenteado sobre o corpo e são apontadas sobre o branco do *perizonium*, recordam as duas representações de Cristo num tríptico também atribuído a Nardon Penicaud e ao mesmo período de produção, igualmente pertencente ao Walters Art Museum⁷⁰⁴. Mas a aproximação é ainda mais gritante se compararmos a figura do Crucificado, e também a da Virgem, num painel central de um tríptico, na mesma colecção⁷⁰⁵ (este atribuído a uma data mais recuada por aproximação da composição e iconografia) com uma obra assinada por Nardon Penicaud e datada de 1503 no Museu de Cluny⁷⁰⁶.

As semelhanças incontornáveis entre estas figurações de Cristo e os rostos da Virgem permitem alargar a cronologia da peça do MNAA para c. de 1505, seguindo a datação atribuída ao painel do Walters Art Museum.

Como é característico das peças com esta datação a placa é praticamente plana. Apresenta no verso uma gravura colorida com a Virgem coroada, ao centro, segurando um pano com uma representação de um monge ou frade (benedictino, dominicano ou carmelita) que apresenta numa mão uma planta verde e na outra um livro. À esquerda da Virgem ajoelha de perfil um outro frade, com indumentária semelhante á do representado na bandeira, que segura a outra margem do pano. Ladeiam a Virgem duas mulheres, ambas com as cabeças nimbadadas, a da direita segura um cibório e a da esquerda, coroada, segura uma espada na mão esquerda e uma palma na direita. Esta pequena gravura é posterior à data proposta para a peça e merecia estudo especializado que não nos foi oportuno fazer, mas deve assinalar-se que não conhecemos nenhum outro caso de emolduramento de um esmalte em associação com uma gravura, o que, até pela iconografia representada, indicia a associação da imagem da Virgem com outra invocação específica, inclusivamente associada a uma ordem religiosa.

A moldura singela que associa estas duas peças e fixa também um vidro, é decorada apenas com sulcos e acompanha o contorno do esmalte. Aparenta ser feita numa liga de cobre, mas os produtos de oxidação do ferro que se espalham sobre o papel e a própria moldura sugerem que no interior talvez tenha algum outro reforço de fixação nessa matéria. Indiferenciada na sua simplicidade, não se assemelha em nada às molduras das outras duas peças que usamos como termo de comparação, uma das quais,

⁷⁰⁴ Inv. n.º 44.149

⁷⁰⁵ Inv. 44.347

⁷⁰⁶ Musée de Cluny. Legs Veuve Labadie, 1853, n.º de Inventário não disponível.

a do Walters Art Museum, é tida como original, devendo tratar-se, a da peça do MNAA, de um emolduramento posterior à produção da peça, talvez contemporâneo da gravura que julgamos ser datável do século XVIII. A perfuração grosseira no topo sugere poder ter sido usado como pendente.

Não nos é hoje possível saber se esta peça terá sido adquirida (por D. Manuel II ?) em Portugal ou no estrangeiro, onde preferencialmente parecem ter sido adquiridos os esmaltes da Casa Real.

Tríptico da Paixão de Cristo

O tríptico da Paixão de Cristo do Museu de Évora (**Catálogo nº77**) é, sem sombra de dúvida, a peça de esmalte pintado com maior e mais antiga fortuna crítica internacional e uma das duas peças em esmalte pintado hoje existente em Portugal que nos dá garantias de ter entrado no País antes do século XIX. Mas não é possível, por agora, documentar o percurso da peça para além dos primeiros anos dessa centúria. As várias possibilidades de enquadramento da peça em contexto nacional são apenas conjecturas. A raridade da peça e a incontestável excelência da sua execução contribuem para que se conjecturem circunstâncias especiais ou ligações a personagens ilustres, afastando-nos porventura de percurso mais prosaico, talvez o mais provável, considerando a total ausência de referências.

A primeira alusão a esta peça que encontramos publicada deve-se ao Conde Athanasius Rackzynski, diplomata em Portugal a partir de 1842, que, encarregue pela Sociedade Artística e Científica de Berlim de estudar as artes em Portugal, levaria a cabo a missão registando, na forma de cartas, os relatórios de cada viagem.

O tríptico de Évora fora-lhe descrito como: *la plus belle chose qu'on puisse voir*⁷⁰⁷, mas quando o conde pode finalmente observá-lo, sente defraudada a expectativa: [...] *Il n'est guère supérieur sous le rapport de l'art à ces vieux émaux sortis, je crois, pour la plupart des ateliers de Limoges. Ce qu'il faut en dire, c'est qu'il est d'une conservation parfaite* [...] ⁷⁰⁸. Surpreendentemente, pouco tempo depois, quando de visita ao Museu Portuense, ao deparar-se com a série da Paixão de Santa Cruz de Coimbra não hesita em destacá-la entre os objectos mais preciosos que se conservam no

⁷⁰⁷ RACZYNSKI, Athanasius. (Comte de) - *Les Arts en Portugal*, p. 159

⁷⁰⁸ RACZYNSKI, Athanasius. (Comte de) - *Les Arts en Portugal*, p. 357

Museu e reporta ao tríptico de Évora, descrevendo as placas como [...] *aussi beaux que ceux d'Evora*⁷⁰⁹.

Bem mais entusiasta e inequívoca é a descrição de Alfred Demersay, médico, membro da Sociedade de Geografia Parisiense que abordou a Biblioteca de Évora no contexto de uma missão científica por Espanha e Portugal, de que havia sido incumbido pelo Ministério da Instrução Pública francês (com objectivo de identificar documentação francesa nos arquivos espanhóis e portugueses), e cujos resultados seriam publicados em relatório em 1865. Nele, o tríptico de Évora é o único objecto artístico que lhe merece uma descrição detalhada, a qual desenvolve apesar de considerar tratar-se de uma divagação e exceder o âmbito do seu trabalho, todavia justificada pelo interesse histórico da peça em questão. Revelando um conhecimento e uma sensibilidade particular, além de uma certa familiaridade com este tipo de objectos, que afinal parece assistir a qualquer francês ilustrado do seu tempo, Demersay descarta de imediato a lenda da origem bizantina, que 100 ou 150 anos antes terá parecido plausível o suficiente para se fazer imprimir e associar ao objecto. O mesmo conhecimento permite-lhe encarar como credível a parte da narrativa que reporta à batalha de Pavia. Num ímpeto patriótico incontido, Alfred Demersay termina mesmo apelando a que tal jóia, que considera não ter nenhum interesse para Portugal, seja objecto de negociação a fim de ser “devolvida” ao Museu do Louvre⁷¹⁰.

A descrição apaixonada de Demersay teria eco pouco tempo depois em sede mais apropriada, P. L. Jacob descreveria o tríptico de Évora na *Revue universelle des arts*⁷¹¹. Nos anos oitenta e noventa de Oitocentos, o tríptico de Évora era pois já conhecido dos especialistas franceses, graças a estes autores mas também à menção no guia de Alfonse Roswag⁷¹² (a que já nos referimos a propósito das arquetas da Sé de Viseu) embora não nos tenha sido possível averiguar se esta terá sido uma das peças fotografadas por Laurent durante a sua estadia em Portugal. Este guia, juntamente com o publicado por Germond Lavigne⁷¹³, deverá ter tido um papel importante na divulgação internacional da peça, a que se junta o papel da Exposição de Arte Ornamental de 1882 e a extensa recensão crítica à mesma, publicada logo em seguida

⁷⁰⁹ RACZYNSKI, Athanasius. (Comte de) - *Les Arts en Portugal*, p. 387

⁷¹⁰ DEMERSEY, M. Alfred - *Rapports sur les résultats d'une mission dans les archives d'Espagne et de Portugal* p. 366-367

⁷¹¹ JACOB, P. L. - *Chronique, documents, faits divers*, p. 425

⁷¹² ROSWAG, A. - *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: Itinéraire artistique*,

⁷¹³ LAVIGNE, A. Germond de - *Itinéraire Général Descriptif, Historique et Artistique de L'Espagne et du Portugal*. Paris: Librairie Hachette et C^a, 1881. p. 681

por Charles Yriarte em vários fascículos da *Gazette des Beaux-Arts*, onde a peça é enaltecida e pela primeira vez comparada com o tríptico dito “Del Gran Capitan” de Granada⁷¹⁴. Yriarte toma como ponto assente que a peça não teria entrado em Portugal antes do século XVIII.

Em 1890, o inquérito realizado por L. Bourdery e Lachenaud é enviado ao Conservador da Biblioteca de Évora⁷¹⁵, passando então a ser referido (e reverenciado) na bibliografia especializada. Esse mesmo inquérito é enviado a outras colecções com esmaltes em portugal como a de D. Fernando, a dos Duques de Palmela ou a do Conde de Dauphiás, todas elas hoje desmembradas.

Dois anos mais tarde, Alexandre Boutroue dedica ao tríptico de Évora seis esclarecedoras páginas⁷¹⁶ onde começa por o descrever como um dos mais belos tipos da esmaltaria limusina que nos chegaram. Nota o carácter germânico das figuras, das composições, sem no entanto associar os painéis dos volantes às gravuras da *Pequena Paixão* de Dürer e chama a atenção para os arminhos representados na saia de Maria Madalena que supõe poderem ser uma alusão às armas de Ana da Bretanha, daí deduzindo que a obra seria anterior à sua morte (ocorrida em 1514)⁷¹⁷. Faz notar também que a inscrição gravada no revestimento metálico da estrutura é interrompida em pontos estranhos, evidenciando que o gravador não dominava a língua em que fora encarregado de gravar.

Lê e transcreve o escrito em latim cuja narrativa rejeita na totalidade, incluindo a ligação a Francisco I, e aventa que a sua existência se deve por certo à comercialização da peça, mais vantajosa se enquadrada por tal fantasia.

Em concordância com Emile Molinier, a quem Boutroue terá então consultado e mostrado uma fotografia do tríptico, compara-o com peças da colecção Spitzer, do Louvre e de Cluny para concluir que deverá tratar-se de obra de Jean I Penicaud. Salientando ainda que a peça de Évora é maior que qualquer um desses exemplares.

⁷¹⁴ CHARLES, YRIARTE; - *L'Exposition rétrospective de Lisbonne*, p. 28-29

⁷¹⁵ Musée des Beaux-Arts de Limoges, Centre de documentation sur l'émail. L. Bourdery ; E. Lachenaud. Registre des questionnaires. Ref. : « 496 bis, 1890, Mai 27, M. le Conservateur de la Bibliothèque d'Évora, Portugal »

⁷¹⁶ BOUTROUE, [Alexandre] - Le Tryptique Émaillé de la Bibliothèque d'Évora (Portugal) *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Arte et de la Curiosité. VII (1892)* p. 150-156

⁷¹⁷ É importante salientar que estes padrões com motivos heráldicos em tecido, tapete ou revestimento do chão embora ainda em momento nenhum interpretados surgem-nos noutras peças (representando cruces, flores de liz...) podendo ou não ser simplesmente elementos heráldicos usados aleatoriamente pelo seu potencial decorativo quando organizados em padrão.

A análise mais informada e cuidada da peça deve-se, no entanto, a J.J. Marquet de Vasselot, na sua obra dedicada ao esmalte pintado do final do século XV e início do XVI, publicada em 1921⁷¹⁸. O autor designa aí o tríptico de Évora como uma obra capital no contexto da produção de Jean I Penicaud (c. 1480 – depois de 1541) e, mais do que isso, no da esmaltaria limusina em geral. É aí que se fundamenta devidamente a atribuição a Jean I Penicaud, chamando a atenção para os aspectos inovadores da representação relativamente às obras atribuídas a Nardon Penicaud, como a introdução de elementos exuberantes de indumentária renascentista tais como turbantes e toucados elaborados usados da corte de Francisco I⁷¹⁹. Um destes elementos, uma bela manga tufada e cingida em dois pontos cobrindo o braço de Maria Madalena que abraça a base da cruz, em grande destaque no painel central, corresponde a uma zona do esmalte hoje lamentavelmente desaparecida, mas que existia ainda em 1921 na foto publicada na obra de Vasselot⁷²⁰.

Vasselot destaca, no tríptico de Évora, que considera ponto culminante da obra de Jean I Penicaud, o esforço de delinear as figuras com elegância e proporcionalidade, de conferir expressão e emotividade aos rostos (contrariando a tendência para a inexpressividade e o olhar parado nas figuras das obras atribuídas a Nardon Penicaud), bem como para diversificar as fisionomias, aspectos que no seu entender definitivamente afastam a peça da esfera de Nardon Penicaud.

É igualmente salientada nesse estudo a ligação às gravuras da *Pequena Paixão*, a que Jean I Penicaud terá aderido de modo pioneiro entre os esmaltadores de Limoges, abandonando progressivamente o uso de outras fontes, eventualmente mesmo desenhos próprios, como o que se supõe possa ter dado origem à representação do Calvário na peça aqui em análise, para os substituir por gravuras de gravadores seus contemporâneos, prática que rapidamente se alastraria às restantes oficinas deste centro produtor. Na verdade, o painel central do tríptico de Évora, como aliás os painéis centrais com representações do calvário dos outros dois trípticos, atribuídos ao mesmo autor, não facilitam a associação a qualquer gravura conhecida, embora paire em todos eles uma atmosfera do norte da Europa, designadamente da gravura alemã veiculada

⁷¹⁸ MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, Étude sur Nardon Pénicaud et ses Contemporains*, p. 192-194, 328-329, cat. n° 167

⁷¹⁹ MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, Étude sur Nardon Pénicaud et ses Contemporains*, p. 192

⁷²⁰ Publicada com a indicação de ser da autoria de Roig, como outras imagens reproduzidas na mesma obra.

pela composição e organização do espaço, ainda que em todos eles se acrescentem notas e acessórios inspirados no gosto da corte francesa ao tempo da sua produção.

A adopção das gravuras para o esmalte pintado não obedeceu a regras rígidas e conheceu inúmeras variantes. No tríptico de Berlim, por exemplo, vemos no volante direito a apropriação de uma gravura de Dürer da série da *Pequena Paixão* representando o descimento da cruz, da qual o artista toma apenas a figuração central, com a figura de costas descendo a escada e transportando o corpo de Cristo, toda a composição é alongada em altura e esta cena central rodeada de outras figuras bem diferentes, entre as quais um jovem coroadado que ajoelha junto à cruz. O volante oposto toma a figura de Cristo e Santa Verónica de uma gravura de Martin Schongauer, embora enquadrados por diferente arquitectura e personagens dos que a gravura propõe.

No tríptico de Évora, as quatro gravuras da *Pequena Paixão* são seguidas de muito perto, sem variantes de relevo, se exceptuarmos as decorrentes da prolífera aplicação de *paillon*. Para a representação do Calvário não tem sido possível encontrar filiação directa em qualquer gravura conhecida, mas não podemos deixar de assinalar a recorrência de um sistema comum de representação do Calvário que parece persistir, embora com variantes, num tríptico atribuído ao artista designado Pseudo-Monvaerni (nome de convenção) reproduzido na obra de Vasselot⁷²¹; num tríptico atribuído ao atelier de Nardon Penicaud no Museu do Vaticano; noutro tríptico atribuído a esse mesmo artista no Walters Art Museum⁷²²; num painel superior de um políptico atribuído ao mesmo autor, na Frick Collection⁷²³; noutro atribuído ao atelier de Jean I Penicaud no Museu do Louvre⁷²⁴; num outro anónimo no mesmo Museu⁷²⁵; numa placa assinada por Jean Penicaud II ainda no Louvre⁷²⁶, para enumerarmos apenas alguns de entre inúmeros exemplos.

Este sistema de representação contempla Cristo crucificado ao centro, ladeado pelo bom e o mau ladrão em crucifixão também, aos pés da cruz Maria Madalena ajoelhada abraçando a cruz, à esquerda a Virgem, São João e as Santas Mulheres, muitas vezes a Virgem desfalecendo nos braços de São João, ao fundo Longinus golpeando Cristo e à direita uma ou duas figuras a cavalo, muitas vezes de costas para o

⁷²¹ MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, Étude sur Nardon Pénicaud et ses Contemporains*, Pl XVI, aí indicado como pertencente ao Museu Hermitage de São Petersburgo.

⁷²² Inv. n° 44.149

⁷²³ Inv. 1916.4.03

⁷²⁴ Inv. OA 947

⁷²⁵ Inv. OA 3088

⁷²⁶ Inv. OA1000

observador. Estas representações aproximam-se tanto, que não deixam dúvidas de que obedecem a um padrão instituído por uma imagem em concreto, mais do que à subjectividade de um cânone escrito comum.

A ser assim, um possível desenho próprio que Jean I Penicaud usasse para os seus trabalhos, resultaria de adaptação ou adaptações de outros anteriores ou tão somente da sua interpretação de uma fonte iconográfica comum que todos estes artistas conheceram, embora nos escape hoje qual ela seja.

Um painel central remanescente de um tríptico a óleo sobre tábuas⁷²⁷, da autoria do designado sob o nome de convenção Mestre da Parentela da Virgem, activo em Colónia no final do século XV e início do XVI, reproduz este esquema, incluindo o cão a farejar o chão junto aos cavalos e o crânio pousado na sua proximidade, como vemos no painel central do tríptico de Évora, talvez partindo de uma mesma fonte gravada ou de alguma das sucessivas cópias e adaptações que algumas gravuras da época conheceram, como já referimos.

Marquet de Vasselot regista, no estudo que dedica a Jean I Penicaud, oito obras assinadas, em pelo menos duas das quais são, em nosso entender, visíveis algumas possibilidades de aproximação. No tríptico do Museu de Granada⁷²⁸ encontramos as mesmas tonalidades na modulação das carnações, desenho muito aproximado das fisionomias, uma mesma preocupação em as diversificar e animar, procurando tomadas de vista dos rostos menos comuns, tendo ainda em comum a adopção dos troncos de árvore em lugar de cruces nas representações do bom e do mau ladrão. Um outro tríptico, assinado, o do Kunstgewerbe Museum - Staatliche Museen zu Berlin, apresenta uma distribuição de elementos na composição do painel central muito aproximada, a figuração do Crucificado muito semelhante nas proporções e na modulação das carnações, algumas das fisionomias e a distribuição de *paillon* nos nimbos da Virgem e de São João, a manga hoje desaparecida da figura de Maria Madalena no painel de Évora, reproduz-se rigorosamente na mesma posição mas invertida, sobre a cruz no painel de Berlim.

Uma particularidade do tríptico de Évora é o modo de compartimentar os dois volantes para receberem duas cenas cada. Cada volante é constituído por apenas uma lâmina na qual se representam duas cenas distintas, separadas entre si por um friso de

⁷²⁷Inv. 1498. *Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique*

⁷²⁸Inv. n.º CE0001, Museu de Belas Artes de Granada

paillon. No volante esquerdo é habilmente disfarçado pela continuidade do *paillon*, mas diminuindo de dimensão, aplicado nos ladrilhos do chão do painel superior, no da direita pelo friso que remata superiormente o dossel no painel inferior. Entre as dezenas de peças desta tipologia hoje reproduzidas em publicações e disponíveis nas exposições permanentes dos museus, não encontramos nenhuma outra que faça uso deste recurso.

Subscrevemos a atribuição de Marquet de Vasselot a Jean I Penicaud, mas não deixamos de ressaltar o carácter subjectivo e em certa medida aleatório destas comparações. Tomamo-las aqui como exercício comparativo mais do que como conclusão sobre a atribuição definitiva a este artista.

O tríptico do Museu de Évora é registado entre os bens de D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas no auto de inventário realizado após a sua morte, em 1814. Terá sido adquirido pelo prelado em data e circunstâncias até hoje desconhecidas e integrado na sua colecção onde, surpreendentemente, figura isolado no seio de um acervo particularmente rico em pintura do século XVI.

Uma tradição de origem desconhecida diz que o tríptico foi oferecido a Cenáculo que gratificou o doador com 700\$000. Uma lenda acompanha fisicamente a peça desde o século XVIII, na forma de uma folha de papel impressa talvez no início desse século, que se encontra hoje colada no interior da tampa da caixa que lhe serve de estojo. O texto, em latim, tem já lacunas, algumas das quais foram sendo preenchidas em letra manuscrita substituindo as letras ou sílabas em falta. Este texto é recorrentemente citado, mas os únicos autores que parecem tê-lo lido e traduzido o sentido do que nele é dito foram Alexandre Boutroue e Gabriel Pereira. No sentido de registar o escrito e fixar uma tradução integral do seu conteúdo, fizemo-lo traduzir do latim⁷²⁹:

Quando a famosa cidade imperial de Constantinopla, outrora a nova Roma, de novo⁷³⁰ foi tomada pelo exército dos franceses e ao mesmo tempo dos venezianos, entre outros despojos preciosos encontrou-se uma famosa imagem sagrada do nosso Salvador, que retrata os mistérios da sua santíssima e crudelíssima paixão. Esta sagrada imagem foi descoberta no templo de Santa Sofia, e os Gregos, de acordo com uma antiga tradição, asseveravam que era uma oferta do magno imperador

⁷²⁹ Tradução do texto em latim, realizada em Maio de 2012 pelo Prof. Doutor Manuel Francisco Ramos, Professor Auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses e Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

⁷³⁰ Reconstruímos em “denuo” com dificuldade. Nota do tradutor

Constantino; é, efetivamente, de grande e visível valor⁷³¹, já que foi feita de esmalte e ouro. Porém, quando os franceses e venezianos⁷³² dividiram entre si os reais e preciosos despojos, a sagrada imagem permaneceu em poder dos franceses, os quais a levaram ao seu [rei] e foi mostrada até ao reino de Francisco I [para ve]neração deles. Entretanto, quando Carlos V, imperador dos romanos, subjuguou o referido Francisco em Pavia, a famosa sagrada imagem foi considerada pelo imperador de grande valor e levou-a consigo para Espanha juntamente com outros despojos. E quando Isabel da Áustria foi, da Alemanha para Mântua, para junto do seu marido, levou consigo, em dote, a sagrada imagem e colocou-a, esplendorosa, no seu oratório, ornamentada antes com colunas de cristal e outros enfeites reais. Tudo isto consta de uma carta latina do conde Castiglione, dirigida ao Sumo Pontífice romano, para que lhe concedesse a bula de consagração da referida capela, carta que se conserva na casa de Castiglione de Mântua, juntamente com outras memórias, com as quais mais se prova a preciosidade da referida imagem santíssima; e o seu valor⁷³³ é de dezasseis mil escudos romanos, por confirmação do célebre Júlio Romano.

Se excluirmos toda a primeira parte da narrativa, inteiramente fantasiosa e incompatível com as características da peça em si, resta-nos o segundo momento que decorre numa época que poderia ser a de produção da mesma. Gabriel Pereira leva um pouco mais longe esta pista⁷³⁴ mencionando que Baldesar Castiglione chegou a Espanha como embaixador do duque de Urbino junto de Carlos V, tendo então estabelecido boas relações com o Imperador que aliás o honraria com o bispado de Ávila. Baldassare Castiglione morreria em Toledo em 1529. Gabriel Pereira sugere por isso a hipótese de o tríptico ter sido trazido por ele de Mântua para Espanha e reforça ainda a possibilidade de o pintor Julio Romano ter visto o tríptico em Mântua, uma vez que aí viveu até sua morte em 1546. Considerando que as gravuras da *Pequena Paixão* de Dürer que inspiram quatro das representações foram realizadas entre 1509 e 1511 e por outro lado que o esmalte translúcido aplicado como contra-esmalte no verso das placas ter-se-á generalizado em Limoges c. de 1530⁷³⁵, a possibilidade de a peça já existir aquando da prisão de Francisco I por Carlos V (1525-1526) parece pouco provável. Ressalve-se

⁷³¹ “momentum”, tanto pode significar ‘peso’, como ‘importância’ ou ‘preço’. Nota do tradutor

⁷³² Corrigimos a partir de “Venitique” Nota do tradutor

⁷³³ Corrigimos a partir de “vlaorem”. Nota do tradutor

⁷³⁴ PEREIRA, Gabriel - *Estudos eborenses*. 2º edição integral ed. Évora: Edições Nazareth, 1948. p. 279. Embora tenhamos utilizado a edição de 1948 convém salvaguardar que o texto de Gabriel Pereira sobre a peça remonta a 1886, data da primeira edição dos Estudos Eborenses

⁷³⁵ MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, Étude sur Nardon Pénicaut et ses Contemporains*, p. 185

porém que a data de generalização do uso do esmalte translúcido como contra-esmalte não está documentada.

Charles Yriatre, num comentário publicado depois da visita à Exposição de Arte Ornamental em Lisboa, desmente a possibilidade de o tríptico ter alguma vez pertencido a Carlos V, afirmando que os objectos históricos desta natureza permaneceram na posse deste Imperador e descendentes e que todos os itens constantes dos seus inventários estão localizados.

Em todo o caso, é digno de menção o facto de Baldassare Castiglione, cujo nome como vimos, aparece lendariamente associado à peça, ter mantido estreitas relações com pelo menos um outro português em cuja posse facilmente conseguimos imaginar uma peça como o tríptico da Biblioteca de Évora, que é o Cardeal e Bispo de Viseu - D. Miguel da Silva (Évora, 1486 - Roma, 1556). A sua relação com Baldassare Castiglione era tão estreita que uma das obras-chave desse autor e da literatura de corte da Renascença, o célebre *Il Libro del Cortegiano* é prefaciado por uma carta dirigida ao extraordinário prelado português. D. Miguel da Silva viveu em Roma grande parte da vida, rodeado de fausto, como um autêntico príncipe da Renascença, vivência que, aliás, transportou para Viseu. Privou com cinco Papas, foi amigo particular de Leão X, muito próximo de Paulo III, tendo sido enviado por este para Balbastro, em 1542, para negociar a paz entre Carlos V e Francisco I, a fim de permitir a realização do Concílio de Trento⁷³⁶. Não é pois absurdo que alguma parte da lenda associada à peça possa ter correspondência com os factos.

Mas existem muitas outras formas possíveis de chegada da peça a Portugal e às mãos de D. Frei Manuel do Cenáculo. Este, além de ter estado em Roma em 1750, onde é sabido que peças deste tipo terão sido abundantemente comercializadas (como atesta a própria colecção do Museu do Vaticano), correspondia-se e inclusive acolhia ilustres intelectuais e artistas do seu tempo como Perez Bayer (1711-1794), Friedrich Link (1767-1851), James Murphy (1760-1814) ou Robert Southey (1774-1843).

A biblioteca de Cenáculo era fornecida por livreiros franceses como Claude du Beux e os irmãos Borel, e também Bertrand, em Lisboa. Sabe-se que muitas pessoas das suas relações estavam encarregues de lhe comprar livros e objectos raros no país e no estrangeiro. Correspondia-se e adquiria obras através de eruditos mais viajados como frei José de Santo António Moura, em Tanger, Frei José Banqueri, em Madrid, o

⁷³⁶ ALMEIDA, Jorge - *A arte cheia de graça: Il libro del cortegiano de Baldesar Castiglione*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2012. p. 16.

arcebispo de Toledo, José Sanches de Brito⁷³⁷ ou o barão alemão Hüpsch de Lantzen. Um primo, José Maria de Brito, aproveita estadias diplomáticas em Londres e Haia para lhe encontrar obras⁷³⁸. É possível que essa rede de relações se destinasse sobretudo à aquisição de livros, mas a entrada de objectos está também documentada. Infelizmente, não obstante os esforços de Gabriel Pereira e, segundo este, muitos outros investigadores antes de si, não se encontra qualquer registo relacionado com a aquisição do tríptico de esmalte.

A existência de uma folha impressa algures no século XVIII⁷³⁹ indicia alguma alteração na vida da peça na época correspondente, reflectindo uma iniciativa que pode ter tido fins comerciais, podendo também ter visado a valorização da peça, dando-lhe um passado digno de registo e aumentando-lhe o valor simbólico.

Muitas peças deste tipo entraram nos circuitos comerciais no final do século XVIII na sequência da Revolução Francesa.

Não nos foi possível fazer uma leitura exaustiva dos muitos textos de viajantes em Portugal que terão passado por Beja ou Évora, ainda em vida de Cenáculo, em busca de alusões a esta peça. Também a informação que pudemos obter junto do Museu de Évora nada acrescenta sobre a existência da peça no Museu anteriormente à morte do prelado. Esse registo, além da óbvia utilidade em termos gerais, seria particularmente importante na averiguação de um aspecto em nosso entender intrigante - a estrutura de emolduramento que lhe está associada e que acima descrevemos.

Marquet de Vasselot, ao mencionar os emolduramentos dos trípticos esmaltados deste período (Séculos XV e XVI) afirma que quase todas as molduras que hoje conhecemos foram feitas na segunda metade do século XIX, por um número relativamente restrito e identificado de restauradores. Entre estes destacam-se Corplet e

⁷³⁷ Que em 1750 lhe envia numa caixa, uma lâmina do Calvário, com desenho de Rafael, feito em marfim. Cf. JANEIRA, Ana Luísa ; NASCIMENTO, Alexandra - Um Gabinete de Curiosidades entre o Real e o Imaginário. In - *Curiosidades de Frei Manuel do Cenáculo Bispo de Beja e Arcebispo de Évora (1724-1814)*. 2007. p. 58. Acessível em [https://www.google.pt/search?q=Curiosidades+de+Frei+Manuel+do+Cenáculo+:+Bispo+de++Beja+e+Arcebispo+de+Évora+:+1724-1814.++\[Compil.](https://www.google.pt/search?q=Curiosidades+de+Frei+Manuel+do+Cenáculo+:+Bispo+de++Beja+e+Arcebispo+de+Évora+:+1724-1814.++[Compil.)

⁷³⁸ MARCADÉ, J. - *Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas. Évêque de Beja, Archevêque d'Evora (1770-1814)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1978.

⁷³⁹ Esta folha, que não aparenta ter sido destacada de livro algum, mas sim ter sido impressa isoladamente, apresenta uma marca de água que seria interessante estudar no sentido de averiguar a sua origem de fabrico.

Alfred André, este último especializado no restauro a quente e por cujas mãos terão passado os esmaltes mais importantes que existiam em Paris entre 1870 e 1910⁷⁴⁰.

A troca de impressões com outros investigadores deu-nos a percepção de que a assunção generalizada de que todas as molduras destes trípticos são muito posteriores às peças em si, baseia-se nestas afirmações de Vasselot e no facto visível de dezenas de peças em esmalte pintado com características e de épocas diferentes, apresentarem molduras muito semelhantes entre si⁷⁴¹.

Tanto quanto julgamos saber não há notícia de que o tríptico de Évora tenha deixado o Museu a fim de ser restaurado ou emoldurado durante o século XIX, muito menos em Paris ou qualquer outra cidade estrangeira. Na verdade, quando em 1865 A. Demersay o vê, não fez nenhuma menção ao facto de a moldura eventualmente se encontrar em mau estado, muito menos que justificasse a sua substituição. A estrutura deveria, aliás, ter boa aparência na época, levando o autor a tomar por ouro o metal dourado que a revestia.

Será então esta moldura anterior a 1865? A ser assim, escapava ao período de grande popularidade do esmalte pintado e à campanha generalizada de restauros e reemolduramentos de que nos fala Vasselot e que parece ser quase unanimemente aceite entre os especialistas. De que época será então o conjunto de moldura e estrutura que enquadra o tríptico de Évora? Onde terá sido executada?

⁷⁴⁰ MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, Étude sur Nardon Penicaud et ses Contemporains*, p. 15. A este propósito o autor refere ainda que os esmaltes pintados serão dos objectos mais intervencionados e restaurados dada a sua fragilidade, aspecto que deve ser mantido em presença aquando da sua observação e estudo.

⁷⁴¹ Dada a relevância que consideramos dever ser atribuída a esta questão procedemos a um levantamento genérico destas molduras que aqui registamos: 1 - Tríptico da Adoração e Anunciação do museu Bargello de Florença, igualmente atribuído a Nardon Penicaud, c. 1470-c. 1542; tem inclusivamente uma estrutura de madeira revestida a tecido vermelho aparentemente semelhante ao da peça de Évora; 2 - Um outro tríptico do mesmo museu, igualmente atribuído a N. Penicaud, c. 1470-c. 1542, o *Noli me tangere* apresenta molduras e sistema semelhante mas em verde; 3 - Moldura em ouro semelhante tem também o duplo tríptico com seis cenas da Paixão de Cristo, atribuído a N. Penicaud, c. 1525, pertencente á Frick collection; 4 - Tríptico da Anunciação, dito do Mestre d'Orleans c. 1500 que pertence á Walters Art Gallery; 5 - Tríptico Calvário, Crucifixão e Deposição c. 1520-1525 que pertence á Walters Art Gallery. Este apresenta o mesmo suporte revestido a tecido; Tríptico da Pietá do Mestre do Tríptico de Louis XII, final do Sec. XVI, que pertence á Walters Art Gallery; 7 - Tríptico da Pietá muito parecido como anterior mas pertencente ao Metropolitan Museum; 8 - Tríptico da Anunciação e Natividade do Mestre do Tríptico de Louis XII, c. 1510, que pertence á Walters Art Gallery; 9 - Uma aba isolada que pertenceu a um tríptico atribuído ao Mestre do Tríptico de Louis XII, segunda década do século XVI, que pertence á Walters Art Gallery; 10-11 - Duas das sete placas com cenas da *Eneida* ditas do "Mestre da Eneida" c. 1530-1540, que pertencem á Walters Art Gallery; 12-16 - Uma placa dita das sereias de François Limosin final do XVI com semelhanças mas não exactamente igual, por sua vez semelhantes as molduras de 4 placas semicirculares de Martin Didier (?) terceiro quartel do XVI, pertenciam a um cofre; 17 - Um tríptico da Última Ceia, anónimo, c. 1540, do MAD; 18 - Tríptico da Natividade de Jean I Penicaud, c. 1525-30 do MAD; 19 - Um porta-paz de Nardon Penicaud, c. 1520-1525 do MAD.

O histórico da peça, embora como referimos muito mal conhecido, parece indicar como improvável a associação de uma moldura nova nos meados ou durante a segunda metade do século XIX. Seja como for, esta é a moldura de um objecto que não circulou no mercado, pelo menos, após o final do século XVIII, particularidade suficiente para que deva ser levada em consideração.

Estas molduras têm sido, de um modo geral, olhadas com tão pouca atenção que nos é difícil encontrar informação detalhada sobre qualquer delas nas muitas publicações em que se divulga o esmalte pintado deste período. Não nos foi, por exemplo, possível saber se se repete noutras peças a presença de um elemento em ferro encaixado na espessura da madeira, na borda superior da moldura do tríptico ao centro, duplamente que, aparentemente, se destinava a receber um elemento de remate.

O único estudo que conhecemos debruçando-se de modo sistemático sobre as molduras e materiais associados às placas de esmalte pintado é o levado a cabo por Suzanne Higgott no âmbito do catálogo *raisonné* da colecção de esmaltes reunida na Wallace Collection⁷⁴², do qual se concluiu serem muitas vezes os materiais envolvidos (veludos, sedas, madeira de nogueira) contemporâneos dos esmaltes, embora nem sempre associados a estes desde a origem, resultando de reaproveitamentos e adaptações de materiais antigos, talvez de outros objectos. Tendo em consideração estes aspectos e a importância que poderão ter para o conhecimento desta peça, mas também de outras afins, propusemos ao Museu de Évora e ao Instituto Português de Conservação e Restauro/ Laboratório José de Figueiredo a análise da moldura em latão, da madeira da estrutura, da matéria têxtil de revestimento do exterior da mesma e do elemento em ferro embutido na madeira. O objectivo é obter dados sobre a datação destes componentes⁷⁴³ enquanto conduzimos um inquérito mais intensivo junto das instituições proprietárias de trípticos em esmalte deste período.

O estudo dos materiais presentes no emolduramento do tríptico de Évora, cuja importância se foi evidenciando ao longo dos últimos dois anos da nossa investigação, dados os constrangimentos inerentes a um processo desta natureza (retirada de exposição permanente da peça, mobilização de todos os recursos técnicos e humanos necessários e período longo de possibilidade de resposta ao inquérito) não ficou

⁷⁴² HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, V. por exemplo p. 208-209

⁷⁴³ A proposta foi acolhida pelos dois organismos, não obstante os inconvenientes que a ausência desta peça causará ao museu, dado integrar o seu circuito de exposição permanente.

concluído a tempo de os resultados poderem ser aqui incluídos⁷⁴⁴. Foi apenas possível apurar que no douramento da moldura de latão foram encontrados vestígios de mercúrio, substância utilizada no processo de douramento até sensivelmente aos primeiros anos do século XIX.

O tríptico do Museu de Évora é, portanto, uma peça notável no panorama das colecções portuguesas, mas também no contexto das peças em esmalte em colecções europeias e extra europeias, pela sua qualidade intrínseca mas também pela possibilidade de vir a funcionar como uma referência, dado ter estado arredada dos circuitos comerciais ao longo do século XIX, fornecerá eventualmente dados sobre o coleccionismo e a comercialização, mas sobretudo sobre os processos de restauro e de montagem deste género de peças durante o século XVIII.

Placas - Eneida

As duas placas que hoje se encontram na colecção da Fundação Dionísio Pinheiro integram, em princípio, uma série absolutamente singular entre os esmaltes europeus do século XVI, da qual, até à data, se contaram oitenta e duas placas, todas da mesma dimensão e formato, mas todas diferentes entre si, representando cenas da *Eneida* de Virgílio, a partir das gravuras publicadas em 1502, numa edição da obra deste poeta latino por Sébastien Brandt e impressas por Hans (ou Johannes) Grüninger, em Estrasburgo. Dessa obra, que se saiba, só as ilustrações do poema épico *Eneida* foram reproduzidas em esmalte e, dessas cento e quarenta e três gravuras, apenas oitenta e duas foram até hoje localizadas, não se sabendo quantas terão efectivamente sido reproduzidas em esmalte. Não são conhecidos esmaltes representando qualquer das gravuras dos três últimos livros dos doze que constituem a epopeia.

Deverão ter sido executadas por encomenda, supõe-se que para revestirem as paredes ou serem incrustadas nos lambris de uma divisão como a que é descrita nos inventários de Catarina de Medicis a que já nos referimos. Talvez para serem dispostas em duas filas, conforme parece ser sugerido no desenho de uma das placas onde se representa Acates no templo de Apolo, cuja parede é revestida com as representações da

⁷⁴⁴ Agradecemos à Dra. Suzanne Higgott que empenhadamente divulgou o inquérito e nos providenciou o contacto com A Dra. Lisa Monnas, investigadora na área dos têxteis renascentistas a quem igualmente agradecemos. Agradecemos ainda à Dra. Cátia Lamerton Viegas-Wesolowska que nos sugeriu a divulgação do inquérito através da *Conservation Distribution List* e à Doutora Agnès Gall-Orlik que auxiliou a sua divulgação entre o *Enamel Group* do ICOM.

guerra de Tróia dispostas em duas filas⁷⁴⁵. Esta prática, embora invulgar no panorama das artes decorativas francesas dessa época, alarga afinal uma prática amplamente documentada da utilização em Itália de cenas do poema épico de Virgílio e dos ciclos da *Eneida* como assunto para decoração em objectos como cofres, ou em painéis embutidos nas paredes, desde o século XVI ao XVIII. Três ciclos da *Eneida* foram recentemente estudados em pintura de interiores anteriores a 1540, executadas por Dosso Dossi c. de 1520 para o *studio* de Alfonso D'Este em Ferrara. Existem ainda outros como os frescos de Dido e Eneas no *Palazzo delle Colonne* e a decoração da sala de Tróia do Palácio ducal de Mântua, por Julio Romano, além das mais conhecidas da autoria de Nicolò dell'Abate⁷⁴⁶.

Em França porém, esta longa série permanece única. As placas de esmalte sinalizadas estão hoje distribuídas por vários museus e colecções particulares⁷⁴⁷, tendo muito recentemente sido levado à praça pela leiloeira Sotheby's um conjunto de seis⁷⁴⁸.

As primeiras referências conhecidas a esta série encontram-se no leilão do barão d'Hancarville (Pierre-François Hugues d'Hancarville), em Paris em 1791.

Curiosamente, a posse pelo barão d'Hancarville situa desde cedo estas peças na esfera do coleccionismo de antiguidades clássicas. O senhor d'Hancarville era especialmente interessado por vasos gregos, tendo sido, por exemplo, o responsável pela apresentação de Lord Hamilton à família Porcinari, cuja colecção este viria a adquirir e posteriormente vender ao British Museu. D'Hancarville foi, conjuntamente com Lord Hamilton, autor dos quatro volumes onde se compilam os vasos gregos e etruscos da colecção Hamilton.

⁷⁴⁵ Placa que se encontrava na colecção Kofler Truniger, Lucerna, em 1967.

⁷⁴⁶ USHER, Phillip John.- The Aeneid in the 1530s: Reading with the Limoges Enamels. In - *Virgilian Identities in the French Renaissance*. 2012. p. 163-164, https://www.academia.edu/3293634/The_Aeneid_in_the_1530s_Reading_with_the_Enamels_of_Limoges acedido em 23/07/2015

⁷⁴⁷ As outras placas cuja localização se conhece encontram-se:

No Metropolitan Museum de Nova Iorque(15)

Na Walters Art Gallery de Baltimore (7)

No Los Angeles County Museum (2)

No Museu de Arte de Cleveland (1)

Em Waddesdon Manor em Aylesbury (1)

Na Wernher Collection em Greenwich(1)

No Fitzwilliam Museum em Cambridge (1)

No Museu do Louvre (11)

No museu da Renascença em Ecoen (1)

No Museu Kunstandwerk de Frankfurt (1)

⁷⁴⁸ Leilão *Treasures Including Selected Works from the Collections of the Dukes of Northumberland*, Londres, 09 Julho 2014, as seis placas tiveram como valor e martelo uma soma verdadeiramente assinalável no universo do esmalte pintado no mercado: 1,538,500 GBP <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/treasures-princely-taste-114303/lot.2.html.html>

Todas as outras referências às placas da Eneida são já do século XIX e reportam geralmente à sua comercialização, em 1835 duas vendidas para as colecções reais prussianas, em 1855, uma comprada para o Victoria & Albert Museum. Na Exposição Universal de 1867 reúnem-se inesperadamente doze destas placas, dando lugar à identificação da fonte iconográfica por Victorien Sardou, informação que seria publicada pouco tempo depois por Alfred Darcel⁷⁴⁹. A partir de 1912, começam a ser adquiridas as placas do Museu do Louvre e é nesse mesmo ano que Marquet de Vasselot publica o estudo onde inventaria já cinquenta e cinco exemplares em diversas colecções⁷⁵⁰. Dez seriam legadas ao Louvre em 1923 pela baronesa Salomon de Rothschild.

Em 2001, Sophie Baratte, então conservadora chefe do departamento designado Objets d'Art do Louvre, publica um estudo chave que pretende fazer o ponto de situação e o histórico das oitenta e duas peças sinalizadas, das quais só uma parte se encontra localizada⁷⁵¹.

Essa obra permite-nos rastrear com alguma precisão as duas placas (**EC N°VII** **EC N°VIII**) e que hoje se encontram no Museu da Fundação Dionísio e Alice Cardoso Pinheiro, mas a sua consulta a par com a da obra de Marquet de Vasselot, e um catálogo de venda da leiloeira Sotheby's, de 1980⁷⁵² levanta-nos questões de fundo que não podemos deixar de aqui referir:

A consulta do catálogo da colecção Ducatel de 1890 revela-nos que duas placas representando as mesmas cenas que as duas da Fundação se encontravam juntas nessa data⁷⁵³, após o que, uma delas, *Eneas deixa Cartago...* (**EC N°VIII**) volta a ser sinalizada já em 1912, na colecção do barão Albert-Max von Goldschmidt-Rothschild em Frankfurt am Main e a outra *Dido faz sacrifícios aos deuses...* (**EC N°VII**) só volta a ser mencionada aquando da sua venda no leilão Rütschi em Zurique em 1954, pelo que podemos presumir que seguiram destinos diferentes a partir de 1890, não nos sendo possível saber em que circunstância voltam a reunir-se.

⁷⁴⁹ DARCEL, Alfred - Notes sur quelques émaux anciens envoyés à l'Exposition universelle (de 1867). *Gazette des Beaux-Arts*. Vol. 24 (1868) (1868)

⁷⁵⁰ MARQUET DE VASSELLOT, Jean-Joseph - Une suite d'émaux à sujets tirés de l'Énéide. *Bulletin de la Société de l'Art français*. (1912)

⁷⁵¹ BARATTE, Sophie.- La série de Plaques du Maître de L'Énéide. In Thirion et al. - *Etudes d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion des premiers temps chrétiens au XXe siècle*. Paris: Ecole des Chartes, 2001. ISBN 9782900791448.

⁷⁵² Venda Sotheby's, Londres, 11 de Dezembro de 1980.

⁷⁵³ DUCATEL, Charles; DELZANT, Alidor - *Catalogue des Objets D'Art et de Haute Curiosité [...]* Composant la Collection de feu de M. Ducatel. 1890. N° 146 e 147

Da placa *Eneias deixa Cartago* a última notícia que nos dá Sophie Baratte é da sua presença na colecção de Edgar Speyer em Londres (talvez na década de 1920 quando o banqueiro foi levado a vender os seus bens em Londres e se mudou definitivamente para os Estados Unidos).

Da placa *Dido faz sacrifícios aos Deuses* foi possível registar maior número de movimentações no mercado: da colecção Rütschi em Zurique, passa para a colecção Reding & Gonet, em Berna de onde é vendida em 1960⁷⁵⁴. Em Dezembro de 1980 volta a constar no catálogo de venda da leiloeira Sotheby's⁷⁵⁵ encontrando-se então junto de uma outra com a representação de Eneas e do fantasma de Anquises, seu pai junto ao Leviathan, ambas com molduras exteriores em veludo vermelho o que pode indiciar que provinham de uma mesma colecção. A autora do levantamento volta a localizar a obra na colecção de Alain Moatti em Paris, onde diz, a placa se encontrava ainda c. de 2000, informação que deverá ser rigorosa uma vez que Alain Moatti colaborou com Sophie Baratte na pesquisa para o referido estudo.

Este percurso é evidentemente incompatível com a presença da mesma placa na colecção Dionísio Pinheiro, desde 1974 a julgar pelo que é registado na respectiva ficha de inventário. Considerando os valores quase astronómicos que estas peças atingem actualmente no mercado, também não é provável que tenha sido adquirida depois de 2000 e tal aquisição tenha passado despercebida ou sido esquecida pelos membros e funcionários da Fundação. A consulta do catálogo do Leilão da Sotheby's de 1980 esclarece porém de imediato a questão pois reproduz a cores a peça em venda. A comparação dessa imagem com a placa da Fundação esclarece que não se trata da mesma peça, embora seja exactamente a mesma cena a ser reproduzida. Uma delas é pois uma cópia.

Na nossa opinião a placa da Fundação Dionísio Pinheiro não é uma placa original, pelas características amaneiradas do desenho dos rostos, a pigmentação muito homogénea das carnações entre outros detalhes. A placa diverge da reproduzida no catálogo da Sotheby's em múltiplos detalhes como o desenho das vísceras sobre o banco, o desenho da cabeça do vitelo e a do cordeiro, a barba do ancião por trás de Dido ou os olhares e expressões das figuras no grupo à esquerda. Igualmente complexa é a questão que se levanta quando comparamos a placa *Eneias deixa Cartago* com a peça reproduzida sob esse mesmo título e representando a mesma cena do poema de Virgílio,

⁷⁵⁴ Venda Reding e Gonet, Berna, 19-25 de Maio de 1960, n° 124

⁷⁵⁵ Venda Sotheby's, Londres, 11 de Dezembro de 1980, n° 180

no catálogo publicado por Marquet de Vasselot em 1912⁷⁵⁶ também aí constatamos existirem diferenças incontornáveis entre as duas peças. Pese embora a pouca definição da impressão da imagem, antiga e a preto e branco, não podemos deixar de notar que o rosto de Dido é claramente diferente, o desenho do muro sob a janela que a enquadra também, os rostos dos tripulantes na embarcação em primeiro plano também, além de outros pequenos detalhes divergentes no que concerne a vegetação em primeiro plano e desenho dos rostos em geral.

Se é certo que a intervenção de diversas mãos ou a evolução do mesmo artista na produção desta longa série foi já assinalada⁷⁵⁷, não nos parece que as diferenças sinalizadas se refiram às que aqui registamos. A comparação das duas placas com as quinze placas do Metropolitan Museum (cujas imagens de alta resolução se encontram disponíveis em linha) permite assinalar diferenças - em nosso entender muito relevantes - sobretudo no desenho dos rostos e na técnica de modelação das carnações, entre as figuras das placas em Portugal e as em Nova Iorque.

Sem querer com esta análise rever definitivamente a classificação atribuída às duas placas, não podemos deixar de assinalar as dúvidas a que ela nos conduz quanto às incongruências do seu histórico e às diferenças que julgamos poder ver entre as placas publicadas em 1912 e em 1980 e as que hoje conhecemos na Fundação Dionísio Pinheiro.

Lamentavelmente, os versos das peças estão ocultos pelo emolduramento, não sendo possível observar o contra-esmalte, imprescindível a um estudo rigoroso. O seu estado de conservação é admirável, embora sejam visíveis zonas aparentemente sujeitas a restauro e alguns riscos na superfície. As duas peças encontram-se hoje emolduradas rigorosamente do mesmo modo, com molduras em madeira escura, aparentemente de fabrico e aplicação recentes.

Algumas cópias da série da Eneida têm sido sinalizadas, nem todas necessariamente produzidas com intuito de logro⁷⁵⁸.

Placa - Descimento da Cruz

Numa colecção particular de Lisboa encontra-se uma das peças mais qualificadas desta tipologia que pudémos encontrar. Trata-se de uma placa com esmalte

⁷⁵⁶ MARQUET DE VASSELLOT, Jean-Joseph - *Une suite d'émaux à sujets tirés de l'Énéide*, N° 26

⁷⁵⁷ VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 86

⁷⁵⁸ Não nos é possível referenciar aqui as peças nestas condições de que temos conhecimento pelo facto de a informação nos ter sido fornecida a título confidencial.

polícromo, opaco e translúcido sobre *paillon* de prata, não assinada mas marcada a punção no verso com o escudo de armas de Leonard Limosin (**Catálogo nº78**). A peça representa um descimento da cruz, directamente inspirado numa gravura de Marcantonio Raimondi. Apresenta perdas significativas do esmalte, incluindo em áreas onde eventualmente poderá ter existido marca ou assinatura do autor, de quem se conhecem muitas peças marcadas e assinadas ou monogramadas. O próprio suporte metálico apresenta-se deformado e mesmo destruído na orla externa, nos ângulos.

Esta placa poderá ou não ter integrado uma série, pois há indícios de que placas isoladas foram também usadas originalmente para devoção privada em pequenos oratórios ou porta-paz, por exemplo. Mas pode igualmente ter integrado uma série destinada a um pequeno retábulo ou frontal ou à decoração de lambris de madeira de um aposento, como se sabe terem existido em *câmaras* onde se juntavam as funções de *studio* e de sala de tesouro⁷⁵⁹.

Esta placa poderá ter sido assinada nalguma das zonas hoje já sem esmalte, mas além disso apresenta no verso, sob o esmalte translúcido, gravado no esmalte um brasão de armas que também encontramos como marca deste artista na margem inferior da pintura a óleo *L'incredulité de saint Thomas*⁷⁶⁰ e surge também em duas gravuras, de sua autoria, datadas de 1544⁷⁶¹. O mesmo escudo terá existido também entalhado sobre a lareira da casa onde habitou Leonard Limosin, em Limoges⁷⁶².

A marca da placa não se encontra hoje visível devido a um emolduramento realizado já no século XX; foi no entanto fotografada em 1943 por Mário Novaes e a sua imagem reproduzida no estudo publicado por Jorge Segurado sobre a peça. A presença de um escudo puncionado no reverso sob o contra-esmalte singulariza esta peça, pois embora se conheçam muitos objectos assinados LL, ou com as duas iniciais separadas por flor de liz, e mesmo obras com a assinatura por extenso, não há registo de nenhuma outra placa puncionada pelo artista sob o contra-esmalte. Esta particularidade faz pensar de novo nas gravuras da autoria de Leonard Limosin nas quais é aposta a mesma marca em lugar bem evidente. Quando o artista passa a esmalte a gravura de sua autoria omite no entanto as suas armas. Seria, nas obras de Limosin, a aposição de

⁷⁵⁹ VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 175

⁷⁶⁰ Óleo sobre madeira, 1551. A. 1,95 x l. 1,54 cm. Limoges, Musée de l'Evêché

⁷⁶¹ BARATTE, Sophie - *Léonard Limosin au musée du Louvre*. Paris: musée du Louvre, département des Objets d'art 1993. p. 25

⁷⁶² VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 175

armas gravadas no cobre subsidiária da prática da gravura e não reminiscência das ligações à prática da ourivesaria?⁷⁶³

A qualidade do desenho e a profundidade das cores e dos efeitos obtidos pela aplicação de esmalte translúcido sobre prata é notável e, podemos mesmo dizer, única, entre as peças que encontramos em Portugal.

Leonard Limosin produziu uma vastíssima obra que se traduziu também na execução de gravuras e pintura “de cavalete” além de decorações como as que, junto com outros pintores esmaltadores de renome, produziu em Bordéus para a recepção a Carlos IX e Catarina de Médicis, entre 1559-60⁷⁶⁴.

Sophie Baratte chama a atenção para o facto de, mesmo se nos ativermos apenas a esmaltes pintados datados ostentando a sua assinatura ou a sigla que lhe é atribuída, o seu número ultrapassar largamente as duzentas peças, entre as quais se encontra um número não negligenciável de falsos e se encontram obras de qualidade muito diversa, pelo que a atribuição de autoria deve ser considerada com prudência. Leonard Limosin é um dos mais celebrados esmaltadores do Renascimento francês, tem sido objecto de vários estudos e a sua obra e a do seu atelier amplamente investigados. É também o único esmaltador de que subsistem uma pintura a óleo e gravuras, algumas das quais o artista passaria a esmalte. O desenho de algumas das peças que executou é, pois, integralmente de sua autoria, destacando-se entre estas uma série de placas representando figuras poderosas da época sendo conduzidas em carros. Trata-se de uma série peculiar, com carácter propagandístico, na qual se destaca uma placa em que são representados membros da família Guise numa alegoria ao triunfo da Eucaristia e da Fé Cristã, datável de c. de 1561-62⁷⁶⁵.

Deste artista subsiste uma produção especialmente diversificada em tipologias, temáticas e fontes. Está documentado o ter sido nomeado esmaltador e pintor de câmara por Francisco I, atribuições que manteria (depois, com Henrique II) durante cerca de quarenta anos. A sua presença na corte determinou o contacto com artistas italianos como Primaticcio e Julio Romano, entre outros, em Fontainebleau, contactos que são hoje considerados a fonte do seu interesse pelo arabesco e pelas temáticas da mitologia clássica que viriam a caracterizar a sua obra, e que rapidamente se generalizariam nas

⁷⁶³ A reflexão é feita por Veronique Notin a propósito da placa de Limosin em Portugal, até aqui a única peça conhecida onde se observa esta marca, devendo salvaguardar-se que também nas outras colecções europeias se regista a mesma dificuldade no acesso ao reverso das peças, existindo por isso muitos deles que nunca foram vistos.

⁷⁶⁴ BARATTE, Sophie - *Léonard Limosin au musée du Louvre*, p. 17

⁷⁶⁵ Inv. N° 1916.4.22 Frick Collection. Nova Iorque

oficinas de esmalte pintado de Limoges, vila com que Limosin continuou a relacionar-se. A influência italiana é também reconhecida na pintura a óleo de sua autoria que hoje se encontra no Musée des Beaux-Arts de Limoges⁷⁶⁶.

Apesar de ser, entre os esmaltadores limosinos, o mais documentado, nada se sabe da sua data de nascimento ou de morte. O período de actividade está documentado entre 1541 e 1577⁷⁶⁷, a data de nascimento estimada para c. de 1505 e a de morte c. de 1577.

Entre os objectos assinados por Limosin encontramos trípticos de pequenas dimensões, conjuntos retabulares como os famosos painéis executados para a Saint-Chapelle, hoje no Louvre (a partir de desenhos atribuídos a Nicolo dell'Abate⁷⁶⁸), placas para aplicação em lambris, peças de baixela como taças e gomis. Mas também peças utilitárias mas de carácter excepcional no conjunto da produção de esmalte pintado em termos gerais, como um tabuleiro de jogos, também na colecção do Louvre, e uma fonte, hoje desaparecida, mas registada e descrita numa venda de 1884⁷⁶⁹.

O número de peças que lhe está atribuído é elevadíssimo e inclui peças muito distintas em termos técnicos e estilísticos, o que em nada surpreende considerando o que enunciámos introdutoriamente. Já mais inesperado é o facto de, sob a sigla, a assinatura e ou o escudo de armas do autor se reunir um conjunto de peças também muito desigual, o que levou Sophie Baratte a uma solução de catalogação algo prosaica, mas da maior utilidade. Assim a obra de Leonard Limosin reunida no Louvre foi catalogada fazendo clara distinção entre objectos assinados e datados, objectos só assinados, objectos atribuídos ao artista, objectos atribuídos ao seu círculo e atribuições mais antigas entretanto abandonadas por falta de fundamento ou porque novos dados as desmentem.

Em poucas peças desse conjunto encontramos porém, paralelo para a peça revelada por Jorge Segurado, no que concerne à qualidade e finura do desenho, à proporção e elegância das figuras, ao equilíbrio da composição ou à excelência de execução dos panejamentos esvoaçantes cujas cores entre verdes, amarelos e azuis são

⁷⁶⁶ BARATTE, Sophie - *Léonard Limosin au musée du Louvre*, p. 25

⁷⁶⁷ BARATTE, Sophie - *Léonard Limosin au musée du Louvre*, p. 16-17

⁷⁶⁸ FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *l'Art de l'émail à Limoges*, p. 42

⁷⁶⁹ BARATTE, Sophie - *Léonard Limosin au musée du Louvre*, p. 29

obtidas com esmalte translúcido sobre *paillon* de prata aplicado em zonas extensas como as mangas ou o casario evocando Jerusalém ao fundo⁷⁷⁰.

A representação segue com relativa fidelidade a gravura em que se inspira, mas enriquece-a em detalhes como a amplidão e dinâmica dos mantos enfunados pelo vento nas mulheres em torno da Virgem, mais evidente na que lhe ampara o corpo e no grande fírmal ou fecho circular sobre o ombro, no recorte que se abre na túnica sobre a anca, ausente na gravura e de clara alusão clássica.

Numa primeira fase da sua produção, o artista terá usado a gravura alemã tendo reproduzido em esmalte gravuras de Dürer, eventualmente integrando mais do que uma série, nas quais se combinam cenas da *Pequena Paixão* com as da *Grande Paixão* publicadas em 1497. Estas placas terão sido produzidas por volta dos anos 30 do século XVI (uma delas é datada de 1533) e outra é assinada LL⁷⁷¹. A ligação a Jean de Langeac, humanista e mecenas ilustre, muito próximo de Francisco I, que viria a ser bispo de Limoges e para quem Limosin executou diversas obras, o contacto com Marguerite d'Angoulême⁷⁷², o acesso à corte que lhe proporcionou o convívio com artistas italianos e o requinte e exigência de actualização da encomenda Real terão sido determinantes para a adopção da matriz italiana em detrimento da norte europeia. O desenvolvimento dos temas clássico da mitologia, as alegorias e mesmo uma abordagem de pendor classicizante aos temas bíblicos, marcariam a prossecução da sua obra onde estas temáticas chegam inclusivamente a juntar-se numa mesma peça. As suas fontes passariam então progressivamente a incluir a obra de Rafael Sanzio, através dos seus desenhos segundo Luca Penni depois gravados por Marcantonio Raimondi, ou por via das gravuras de Maître au Dé segundo Michel Coxie⁷⁷³.

Não surpreende pois o recurso à gravura de Marcantonio Raimondi para o descimento da cruz que aqui analisamos. Jorge Segurado chama a atenção para o facto de a gravura de Raimondi ser, pelo menos desde a catalogação de Bartsch⁷⁷⁴, dita *d'après* Rafael, não tendo todavia sido possível identificar a obra desse artista (pintura, desenho?) em que possa a gravura ter-se baseado.

⁷⁷⁰ A esta aplicação generosa da prata sob o esmalte translúcido é por certo devida a extensão das perdas que a peça apresenta

⁷⁷¹ BARATTE, Sophie - *Léonard Limosin au musée du Louvre*, p. 36

⁷⁷² Segundo Veronique Notin o acesso de Leonard Limosin à corte pode ter-se devido a este contacto com a notável humanista, autora de *L'Heptaméron* e irmã de Francisco I. Em 1535 o inventário de Pau, onde faleceu, regista um grande número de peças em esmalte, entre os quais retratos atribuíveis a Limosin. Cf. FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *L'Art de l'émail à Limoges*, p. 42

⁷⁷³ BARATTE, Sophie - *Léonard Limosin au musée du Louvre*, p. 33

⁷⁷⁴ BARTSCH, Adam von - *Le peintre graveur* Vienne: J. V. Degen, 1813. p. 37

Sophie Baratte, uma das investigadoras que recentemente mais a fundo levou o estudo da obra de Limosin, descreve de modo muito claro as questões técnicas que diferenciam a produção de Limosin numa primeira fase e o que nela é inovador. Não é difícil encontrar nessa descrição pontos em comum com a peça a que aqui nos referimos.

A produção de Limosin recorre ao esmalte branco na primeira camada para iluminar o esmalte colorido e ao *paillon* de prata sobre o esmalte translúcido, um traço negro vigoroso contorna as zonas a branco, os realces com ouro são usados com parcimónia nos panejamentos, acessórios e arquitecturas. O esmalte começa a ser aplicado já não em mancha uniforme à qual a ideia do volume é transmitida por múltiplos pequenos traços (recurso directamente subsidiário da gravura), mas em manchas de espessura e densidade não homogénea que produzem o efeito de volume e de sombra. Limosin desenvolveria, sobretudo no retrato, uma técnica refinada de pintura com pincel em vez de espátula que lhe permitia obter a mesma finura de detalhe que a pintura a óleo ou a tempera.

O percurso desta placa com o Descimento da Cruz é, como o da generalidade das peças em esmalte em Portugal, um enigma. Jorge Segurado publica em 1970 o estudo a que acima nos referimos, na sequência de uma comunicação proferida na Academia Nacional de Belas Artes, sobre a peça que, então pertencente á sua família, aparentemente o fascinava⁷⁷⁵. Nesse estudo formula uma tese sobre a vinda da peça para Portugal através de uma oferta de D. Leonor de Áustria a sua filha D. Maria, aquando do encontro da Infanta com a mãe, já viúva de Francisco I, em 1557. Esta tese tem em seu favor vários factores que, não obstante - à falta de qualquer testemunho documental - permanecem como exercício especulativo, tão válido quanto outros.

Leonard Limosin poderá ter sido escolhido por D. Leonor para a retratar. A monarca fora já representada por outros artistas inclusive Jean Clouet, dando continuidade à prática do uso do retrato como meio de afirmação do poder e da linhagem tão cultivada por Margarida de Áustria, sua tia. O retrato executado por Limosin tem a particularidade (eivada de conotações políticas) de ser o primeiro em que a rainha se faz representar com traje da corte francesa ao invés do traje flamengo e espanhol que anteriormente preferira. Por outro lado, é talvez o primeiro de uma longa e

⁷⁷⁵ SEGURADO, Jorge - *Descida da Cruz : esmalte pintado por Léonard Limosin*,

prestigiada série de retratos de corte em esmalte executado pelo artista que então aí iniciava a sua carreira.

Embora se desconheça o autor da iniciativa deste retrato (se a rainha, se alguém por ela) a preferência de D. Leonor por Limosin pode ter existido e a oferta de uma placa com uma cena religiosa da autoria desse artista à Infanta D. Maria parece também plausível. Sabemos, por exemplo, que D. Leonor - fascinada com a revolução estética que então se operava na corte francesa - encomendou em 1536 a ourives parisienses peças de joalharia ao gosto de Fontainebleau. Estas destinavam-se a sua irmã Catarina de Austria e a sua filha, a infanta D. Maria, e terão feito grande sucesso na corte portuguesa⁷⁷⁶.

A tese de Jorge Segurado fez-nos além disso pensar que a mesma não teria lugar se a peça tivesse simplesmente sido adquirida no mercado em data próxima da do estudo. Sabemos que em 1943 já se encontrava disponível para ser fotografada e averiguámos junto da família se teria informação sobre a sua aquisição ou sobre a sua permanência na família desde data recuada, mas sem resultados pois não há memória outra da peça que não a informação publicada. Na esperança de que o fotógrafo Novaes tivesse associado ao cliché alguma informação que nos pudesse dar indício da sua origem, solicitámos uma pesquisa à Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian que adquiriu o espólio dos estúdios Novaes, mas esta foi infrutífera⁷⁷⁷. A quem pertenceria ou onde se encontraria esta placa, para levar Jorge Segurado a considerar a sua presença no País desde o século XVI, ficou portanto por saber, o que lamentamos, dado ser o testemunho único que nos diria da fortuna e recepção deste tipo de peças em Portugal à época.

Placa – Morte de Acteon

Uma outra peça neste levantamento nos parece poder ser atribuível a Leonard Limosin. Trata-se de uma placa representando uma cena da mitologia: *a morte de Acteon*. Esta placa pertence à Fundação Medeiros e Almeida e deverá, à semelhança de outros esmaltes nessa colecção, ter sido adquirida no mercado de antiguidades internacional, embora, ao contrário das restantes peças, não tenha indicação das

⁷⁷⁶ JORDAN, Annemarie; CHEVALIER, Kathleen Wilson - L' epreuve du mecenat: "Alienor D' Autriche". Une reine de France effacee? In Chevalier;Pascal - *Patronnes et mecenes en France a la Renaissance*. [S.l.]: Publications de l' Universite de Saint-Etienne, 2007. p. 366

⁷⁷⁷ Agradecemos à Dra. Ana Barata da Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian a disponibilidade com que acolheu o nosso pedido.

circunstâncias da sua aquisição. A placa está atribuída a Jean II Penicaud, na ficha de inventário e numa inscrição recente no verso da moldura (com interrogação). O esmalte é aplicado sobre fundo branco e com recurso a uma paleta de tons muito mais claros que os que vemos na grande maioria do esmalte pintado desta época – verdes, azuis e amarelos “ácidos” como os descreve Véronique Notin na tabela comentada que acompanha três placas atribuídas a Leonard Limosin, representando cenas do Antigo Testamento (a criação do Homem, a Queda em tentação e Expulsão do Paraíso) actualmente em exposição permanente no Musée des Beaux Arts de Limoges.

A autora relaciona aí a paleta de Limosin usada nestas peças, com o seu contacto na corte de Francisco I com artistas como Rosso Fiorentino e Primaticcio e com a paleta maneirista que então ensaiavam em Fontainebleau. Esta paleta é aproximada da que podemos encontrar em três placas, parte de uma série dedicada ao conto de Amor e Psiché, uma das quais, monogramada e datada de 1571, na colecção do Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick⁷⁷⁸. Os contornos em pincelada negra bem marcada são também aproximados nestas peças.

A placa da Fundação Medeiros e Almeida apresenta menos elegância no desenho e tratamento muito menos hábil na modulação das carnações. Na paleta, é quase ausente um amarelo claro que ilumina os verdes nas representações do chão em qualquer das outras placas a que aludimos (quer nas do Musée des Beaux Arts de Limoges quer nas de Brunswick).

Na colecção Rotschild, em Waddesdon Manor, encontramos duas outras placas com esta paleta, uma das quais com monograma LL atribuído a Leonard Limosin⁷⁷⁹. A aproximação à oficina de Leonard Limosin parece-nos por isso mais plausível, até pelo facto de não conhecermos nenhuma peça atribuída a Jean II Penicaud em que se use a paleta “ácida” sobre fundo branco como aqui observamos.

Duas placas - Paixão de Cristo segundo gravuras da Pequena Paixão de Dürer

Na colecção do Palácio Nacional da Ajuda encontram-se duas placas com esmalte policromo representando duas cenas da Paixão de Cristo segundo a sua representação na série de gravuras da *Pequena Paixão* de Albrecht Dürer, impressa em

⁷⁷⁸ Inv. Lim 47-Lim 49. Cf. NOTIN, Véronique [et. al] - *La rencontre des héros - Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections du Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris et du musée municipal de l'Evêché de Limoges [Cat. exp.]*. Limoges: Musée municipal de l'Evêché, Limoges, 2002. p. 134

⁷⁷⁹ N° de inventário não disponível

1511. Representam a *Oração no Horto* (**Catálogo nº 81**) e *Cristo perante Caifás* (**Catálogo nº 80**) seguindo de perto as gravuras correspondentes, com pequenas divergências. São duas peças notáveis pela qualidade de execução do ponto de vista do desenho, mas também pela qualidade e variedade da paleta, onde observamos violetas, azuis e verdes profundos e profuso realce a ouro nos cabelos, panejamentos e outros elementos. Na representação de Cristo perante Caifás, sob os pés deste, vemos um degrau branco em que se misturam pigmentos azul, verde e vermelho, num exercício de cor sobre o branco, pouco comum nas peças deste período, e de que encontramos paralelo numa obra da autoria de Leonard Limosin, a partir de uma gravura de sua autoria, com representação de *Cristo perante Herodes*, hoje no Musée des Beaux Arts de Limoges.

Na opinião de Veronique Notin estas duas peças são datáveis de c. de 1530-1550⁷⁸⁰ e a sua execução situa-se - pelas suas características - entre as produções de Leonard Limosin (c. 1505-1576-77) e Colyn Nouailher (nascido antes de 1540⁷⁸¹-c. 1581). As primeiras obras datadas de Leonard Limosin têm aposta a data 1534. Uma delas é, por sinal, uma placa segundo a *Pequena Paixão* de Dürer, certamente outrora integrada numa série, tal como as duas que aqui analisamos. Trata-se de uma *Expulsão do Paraíso*⁷⁸² e com evidente aproximação, na qualidade do modulado das carnações e no desenho dos rostos, embora se distinga por ser nela mais clara a penetração do gosto renascentista na indumentária representada. A um mesmo universo parecem pertencer duas placas, uma representando Cristo após a flagelação, cercado por um grupo, e uma *Lamentação do Cristo Morto* (**Catálogo nºs 83 e 84**) com paletas muito aproximadas, embora as distinga das duas placas anteriores uma clara inferioridade de desenho e de execução.

As duas peças da Ajuda devem ter integrado uma série semelhante a várias outras conhecidas, directamente inspiradas na série de gravuras da *Pequena Paixão* de Dürer produzida c. de 1509.

Estas duas placas pertenceram à colecção de D. Fernando que, eventualmente, as adquiriu no mercado ou as recolheu entre o espólio de algum dos conventos extintos, à

⁷⁸⁰ Datação atribuída por Veronique Notin em 23-04-2014

⁷⁸¹ Existem peças marcadas com o monograma CN que estão atribuídas a Colyn Nouailher, não sendo pelos registos documentais existentes saber com certeza se se trata do mesmo artista ou de um seu parente mais velho: Cf. BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 397

⁷⁸² Inv. nº 84-392 Musée des Beaux-Arts de Limoges. Uma outra placa com representação da *Flagelação*, com as mesmas dimensões e formalmente muito próxima desta, encontra-se no Musée national de la Renaissance, Ecouen, inv. nº Ec 91.

semelhança de tantas outras peças que hoje conhecemos nas colecções dos museus nacionais. Supomos que não se encontravam ainda na sua colecção aquando da Exposição de Arte Ornamental de 1882, pois não são mencionadas nesse catálogo. Dada a qualidade evidente que apresentam e o teor das preferências e escolhas dos comissários da exposição parece-nos que, se já se encontrassem nas colecções reais, dificilmente teriam escapado à selecção. As duas peças são descritas entre os bens da Casa Real no auto de Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda datado de 1911⁷⁸³, do seguinte modo:

Duas molduras iguais de pau santo, com guarnições de prata, d'ornatos de volutas, folhagens e flôres, a primeira tendo nos cantos duas cabeças unidas, d'anjos, uma solta e as outras mal seguras, algumas, e a segunda guarnição próxima ao quadro que emoldura, de volutas e rocagem, tendo numa uma etiqueta com o n° 522, manuscrito e outra o n° 525.

O quadro da primeira representa Christo orando no horto e aparecendo-lhe entre as nuvens um anjo com uma cruz dourada. Por traz d'elle estão dois apóstolos que dormem, e a um lado outro fazendo o mesmo. O segundo quadro representa Christo diante de Pilatos e são ambos de esmalte de Limoges, tendo na parte superior um ornato de folhagens com a cabeça d'um anjo numa argola por cima d'esta para se pendurarem. Os quadros propriamente ditos medem 0,19 de C e 0,16 de L.

Transcrevemos aqui a rubrica do arrolamento pois, além do aspecto curioso de o autor do registo parecer estar muito mais interessado na moldura que nos dois esmaltes, (reflexo da sensibilidade da época ou somente da do inventariante?), percebem-se também outros aspectos:

A numeração 522 e 525 a que o arrolamento faz referência, e que infelizmente hoje já não existe⁷⁸⁴, é tão aproximada da atribuída no catálogo de venda dos bens de D. Fernando a “quatro quadros de Limoges com molduras de pau santo e guarnições de prata, representando diferentes passos da vida de Christo” (que tinha nesse catálogo os números 518 a 521 e uma estimativa base de 720.000 réis) e outros “quatro quadros de limoges com molduras de pau santo e guarnições de prata, idem, idem” com os números

⁷⁸³ ANTT. PT/PNA/DGFP/0001-002/0007/00019.Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, 1911-12-27. Auto de arrolamento n° 228, verba P" 807, fl 2290 v° e 2291

⁷⁸⁴ Agradecemos à Dra. Teresa Maranhas do Palácio Nacional da Ajuda o apoio prestado no levantamento destas peças.

526 a 529⁷⁸⁵, que faz pensar constituírem uma série de dez placas. Dessas dez conjecturamos foram postas á venda quatro e, por alguma razão que se desconhece, não chegaram a ser postas à venda as duas que hoje conhecemos na colecção do PNA, embora tenham chegado a receber marcação para esse fim.

Deve ainda referir-se que os números 522 e 525 são omissos no referido catálogo de venda dos bens de D. Fernando. Num utilíssimo estudo conduzido por José Monterroso Teixeira sobre D. Fernando, aparentemente ter-se-á tomado um destes itens no catálogo de vendas da colecção do Monarca pelo prestigiado tríptico da Paixão inspirado nas gravuras de Schongauer, outrora de sua propriedade, que hoje se encontra no Musée du Petit Palais⁷⁸⁶. Esse tríptico esteve presente na Exposição de Arte Ornamental em cujo catálogo é descrito do seguinte modo: *Doze esmaltes de Limoges com molduras de latão, assentes sobre madeira, formando um tryptico. Representam passos da vida de Christo. Sec. XV*⁷⁸⁷.

Os esmaltes, segundo as gravuras de Schongauer, tinham portanto moldura de latão e formavam tríptico e não moldura de pau santo e guarnições de prata. Este aspecto só nos interessa aqui porque permite saber que o tríptico de Schongauer, que D. Fernando adquirira depois de 1867, foi provavelmente vendido antes de 1892, ou pelo menos, não se encontrava entre os bens de D. Fernando nessa data⁷⁸⁸.

Por outro lado, tem também interesse saber que as duas placas que hoje existem no PNA terão sido parte de uma série de dez, eventualmente doze, que deveria ser notável a avaliar pela qualidade das duas, talvez entrada na colecção entre 1882 e 1885 (data da morte de D. Fernando). Embora se ignore o destino das restantes, é no entanto possível que ainda se encontrem em Portugal à semelhança de outras peças postas à venda em 1892.

⁷⁸⁵ *Catálogo dos bens mobiliários existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando* - Lisboa: Typographia Belenense, 1892. p. 9

⁷⁸⁶ TEIXEIRA, José Monterroso - *D. Fernando II: rei-artista, artista-rei*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1986. p. 219, nota 46

⁷⁸⁷ EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA - *Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola Celebrada em Lisboa em 1882* Lisboa: Imprensa Nacional, 1882. p. 242, nº 17, Sala F.

⁷⁸⁸ Depois de 1882 esta peça de excepção só volta a ser referenciada em 1898 na colecção de Heinrich Wencke, em Hamburgo, desconhecendo-se de que modo terá sido do país entre essas duas datas. Cf. BARBE, Françoise - *La Passion du Christ d'après Schongauer: douze plaques émaillées au Petit Palais*, Paris. *Revue du Louvre, La revue des musées de France*. nº 1 (2004) p. 41

Placa - Cristo libertando os prisioneiros, de uma série do Pai Nosso

Na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga encontrámos uma placa na técnica de *grisaille* (**Catálogo nº 86**) em muito mau estado e testemunhando já múltiplas intervenções que por certo a desfiguram, testemunho único neste levantamento de uma tipologia de peças das quais conhecemos alguns exemplares ainda completos, isto é, com oito ou mais placas presumivelmente organizadas em tríptico. Como para outras séries de esmaltes com outras temáticas, são raros os exemplares subsistentes que apresentam o emolduramento original. A placa do MNAA, foi destacada da série e emoldurada com uma moldura de latão que reveste também toda a zona posterior ocultando infelizmente o contra-esmalte.

Trata-se de uma peça cujo percurso em Portugal dificilmente se poderá documentar pois provém da colecção Barros e Sá, podendo por isso ter sido adquirida localmente ou no mercado de antiguidades já no século XX. Estamos perante uma peça de execução algo menos cuidada que as outras que temos vindo a analisar, numa linha de produção seriada e rápida destinada a uma clientela certamente numerosa.

No Musée des Beaux-Arts de Limoges podemos encontrar uma série de oito placas, organizadas em tríptico presumivelmente já no século XIX, que, pelas suas características formais e técnicas estão atribuídas a Colin Noualhier (esmaltador activo entre 1539-1545), embora a atribuição anterior, a Pierre Reymond, não tenha sido completamente descartada,. Estas placas, datáveis de 1540-1550, são, como a do MNAA, em *grisaille*, e nelas se representam oito cenas associadas a frases de oração.

Estas placas são directamente inspiradas numa série de gravuras publicadas em Basileia em 1524, primeiro por Johann Froben e em seguida por Johannes Bebel, com gravuras do chamado “monogramista C.V.”, inspirado em gravuras de Hans Holbein. As gravuras do monogramista C.V. eram acompanhadas nas duas edições de frases em latim. Todavia a obra seria, pouco depois das primeiras edições (das quais a primeira em 1523 sem ilustrações), traduzida para linguagem moderna e uma série de oito gravuras com as inscrições em francês seria impressa à parte, também assinada C.V.⁷⁸⁹. As gravuras reproduziam em oito secções a oração ao Pai Nosso mencionada no Evangelho segundo São Mateus (6: 9-13), com imagens alusivas a passagens do Livro de Isaías.

⁷⁸⁹ Destas séries de gravuras existem hoje dois exemplares conservados um no British Museum (1904.0206, 64,1-8;) e outro já incompleto, com apenas sete gravuras no Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale, Paris (EA 25c). Cf. Fichas das placas da colecção do fitzwilliam Museum, disponíveis on line em: <http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?oid=156438>, em 19 Julho 2015.

No Walters Art Museum existe também um destes trípticos, atribuído a Jean III Penicaud e ao último quartel do século XVI⁷⁹⁰, inspirado na mesma série de gravuras. Ainda segundo a mesma fonte, seis placas, de oito, existem na colecção do Fitzwilliam Museum, Reino Unido⁷⁹¹ atribuídas a Coulin Noualhier. Existem também placas isoladas na colecção do British Museum⁷⁹², no Musée D'Art et D' Histoire Alfred Douet, em Saint-Flour na região de Auvergne⁷⁹³ entre outras colecções. Outras placas com esta temática existem em circulação no mercado, das quais duas foram adquiridas em 2007 pelo Musée des Beaux Arts de Limoges. Estas duas peças, datáveis de c. 1540-1545, de uma mesma série, são especialmente importantes pelo facto de uma delas apresentar o monograma CN, atribuído a Coulin Noualhier⁷⁹⁴.

Algumas destas placas (a do Musée Alfred Douet, as duas do Musée des Beaux Arts de Limoges e as do Fitzwilliam Museum) apresentam uma numeração romana no contra-esmalte, directamente relacionada com a sua organização e montagem. A aproximação técnica entre estas peças, não obstante as múltiplas variantes, permitiu a Véronique Notin agrupá-las, com alguma certeza, sob a autoria do atelier de Coulin Noualhier e a comparação com outras obras do mesmo autor, a atribuição relativa de datações. A observação das fisionomias, dos panejamentos, da forma de obter o efeito da sombra através de traços paralelos e reticulado, como se de gravura se tratasse, da selecção de detalhes realçados a ouro e das características do traço em geral, sugerem, não obstante as claras diferenças no *decor*, nas posições das figuras e na indumentária, que essa poderá ser também a autoria da placa do MNAA.

Na série de gravuras, como nas séries de placas que a tomam como fonte, a secção da oração “perdoai-nos as nossas ofensas como nós perdoamos a quem nos tem ofendido” é associada a uma imagem alusiva à passagem de Isaías (42: 6-7) em que se diz: *Eu o Senhor, chamei-te na justiça, segurei-te pela mão; (...) para tirares do cárcere os prisioneiros e da prisão os que vivem nas trevas*, com a representação de Cristo avançando na direcção de um ou mais homens acorrentados, tendo, entre Cristo e o prisioneiro, um outro personagem (ou dois), carcereiro(s) que abre(m) as grilhetas. A fonte iconográfica que serve de base a esta cena parece ser a mesma (embora com

⁷⁹⁰Inv. N° 44.363. Cf. VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 117-118

⁷⁹¹ Inv. n° M.49A-1904 – M.49 F-1904. Cf.

<http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?oid=156438>

⁷⁹² Inv. 1855,0625.18

⁷⁹³ inv. 998 495

⁷⁹⁴ NOTIN, Veronique - *Les acquisitions du Musée municipal de l'Évêché de Limoges en 2007*. Limoges: 2008. p. 293

alterações) do tríptico do museu de Limoges, de uma das placas adquiridas em 2007 pelo mesmo museu, do tríptico do Walters Art Museum, da placa do Fitzwilliam Museum, e da placa do MNAA. Todavia, nesta última, as variantes à gravura parecem mais acentuadas, designadamente na distribuição das figuras e nas posições dos corpos (do carcereiro e da própria figura de Cristo, por exemplo). Se partirmos do princípio que a fonte terá sido a mesma, aspectos como o cenário que na placa do MNAA representa um exterior junto a um muro e torreão, com um trecho de muralha ameada e árvores ao fundo e a forma do dispositivo de fixação das correntes, serão elementos de inteira invenção do esmaltador. As diferenças de indumentária e número de figuras constituem variante em todas as placas, relativamente à gravura, podendo observar-se nestas séries uma liberdade considerável no uso da fonte⁷⁹⁵.

Poderá ter existido uma outra série de gravuras, usada como fonte para a produção destes pequenos retábulos, facto que as duas placas do British Museum corroboram. A colocação dos rótulos com as frases de oração, varia de série para série entre a margem superior em toda a extensão, a inferior em toda a extensão ou numa cartela centrada no topo, sendo o fundo dos rótulos branco.

Em nenhuma das placas que pudémos observar⁷⁹⁶ o rótulo é concentrado na secção direita da margem inferior e em nenhum deles o fundo sob as letras é azul. A comparação do grafismo é pouco relevante, dado que a placa do MNAA foi já muito intervencionada nessa zona e que, além do mais, as letras desenhadas a ouro são os detalhes mais facilmente retocáveis e passíveis de alteração nestas peças. Também para este caso seria interessante poder observar a qualidade do contra-esmalte a e eventual numeração no verso.

Cofre

Anastácio Gonçalves incluiu na sua colecção uma peça que julgamos única em Portugal, embora existam vários exemplares distribuídos por boa parte das colecções de museus estrangeiros que temos vindo a mencionar. Trata-se de um pequeno cofre (**Catálogo nº 87**) paralelepípedo, com tampa de duas águas, revestido com doze placas de esmalte pintado, montadas com ferragens de latão dourado sobre uma alma de madeira. Tem um sistema de fechadura e a tampa apresenta duplo sistema de charneiras um dos quais falso, isto é, não funcional.

⁷⁹⁵ NOTIN, Veronique - *Les acquisitions du Musée municipal de l'Évêché de Limoges en 2007*, p. 293

⁷⁹⁶ As duas placas do British Museum, com atribuição entre Jean II Penicaud e Jean II Penicaud (c. 1540-60 ou 1575-90) não tem imagem disponível a cores.

As placas apresentam figuras de meninos, ocupados com actividades diversas, uns tocam trombetas, outros recolhem uma máscara e uma couraça militar de uma arca, outros parecem dançar, dois transportam uma volumosa guirlanda, outros ainda brincam com um carro.

Este pequeno cofre insere-se num grupo de pouco mais de duas dezenas de peças conhecidas em colecções estrangeiras, circulando também ainda alguns exemplares no mercado⁷⁹⁷ a que se associam um número aproximado de placas avulsas ou agrupadas, estilística e tecnicamente relacionáveis com as aplicadas nos cofres, mas já sem qualquer montagem. A atribuição de autoria destas placas tem nos últimos anos sido revista e contestada, após um longo período de estabilização sobre as classificações de Alfred Darcel e Marquet de Vasselot, a partir dos exemplares então conhecidos.

Estes cofres têm em comum a estrutura paralelipipédica com tampa em duas águas, a montagem em latão com uma pega no topo, a temática das crianças a brincar, embora com temáticas cruzadas como os trabalhos de Hércules, inscrições abreviadas em dourado sobre as placas, com frases em francês, muito difíceis de decifrar, talvez patois ou dialecto da região do Limousin, na sua maioria com frases redigidas na primeira pessoa.

Todos estes cofres apresentam sistemas de fechadura, indiciando que se destinavam a conteúdo precioso ou reservado. Suzanne Higgott supõe que estes cofres possam ter sido usados originalmente como guarda-jóias, constituindo presentes de núpcias ou de celebração do nascimento de um filho⁷⁹⁸. Esta suposição baseia-se no facto de um exemplar na Frick Collection comportar uma inscrição que significa “aceita este pequeno presente”.

Muitos exemplares (entre os quais o da Casa Museu Anastácio Gonçalves) apresentam nos topos um busto feminino e um masculino o que poderia ser adequado a um presente de casamento. As inscrições do cofre da CMAG, como também as do exemplar da Wallace Collection, são já de difícil leitura e pior interpretação, mas parece claro que o tema são frases propiciatórias ou votos de fortuna, força e juventude, o que acolhe bem a hipótese de se tratar de presentes relacionados com matrimónio ou nascimento de filhos. Higgott chama-nos ainda a atenção para uma outra função possível para placas com esta temática, a de revestimento de peças específicas de

⁷⁹⁷ Duas peças comercializadas pela Christies em 2012 por exemplo, (Christies, vendas nº 8054, Fevereiro de 2012 e 5703, Julho de 2012).

⁷⁹⁸ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 227

mobiliário, como uma cama, que um inventário de 1569 do *château* de Nérac descreve do seguinte modo: *les losanges ou carreaux sont remplis des petits enfants faits en cuivre emailé*⁷⁹⁹.

Entre os vários exemplares as placas diferem na cor do esmalte aplicado nos fundos (por vezes azul, como é o caso do da CMAG, por vezes negro, outras vermelho translúcido).

Um dos cofres pertencentes ao Musée des Beaux-Arts de Limoges conserva uma estrutura de montagem e forro aparentemente original, muito diferentes das que observamos nos outros exemplares. Trata-se de uma estrutura cujos montantes são, não em metal, mas em madeira, em forma de balaústres, que terão sido rematados por elementos esféricos hoje desaparecidos, todo o emolduramento de fixação das placas assim como o forro da plataforma inferior são em couro. O forro interior é em papel.

Um outro exemplar do mesmo museu apresenta uma estrutura em latão singela e a forra interior igualmente em papel, com indícios de ter tido uma estrutura de montantes de madeira e couro semelhante.

Na colecção do Museu Hermitage conserva-se um outro exemplar com este tipo de montagem original, igualmente desprovido dos elementos de terminação dos balaústres.

A fragilidade destes materiais, em contraponto com a durabilidade e resistência (relativa, é claro) das placas de esmalte e a existência destes exemplares em contraponto com um grande número de outros exemplares com estruturas em latão, de feitura muito semelhante entre si, tem feito supor que o desaparecimento sistemático das estruturas e subsistência das placas propiciou a remontagem no século XIX. Levada a cabo com estruturas metálicas dessa época, eventualmente todas inspiradas num primeiro modelo que poderia ser do século XVI. Nesse caso substituiriam estruturas subsistentes muito danificadas ou simplesmente agrupavam placas que se encontravam já sem qualquer montagem.

Na verdade, as estruturas metálicas que vemos na grande maioria dos cofres conhecidos são todas elas muito aproximadas, com pilastras fundidas com bandas de arabesco em baixo relevo, por vezes ostentando capiteis e bases rematados com figuras híbridas, pegas formadas por caules enrolados, rectangulares ou encurvadas ao centro. Em muitos casos as fechaduras são ocultadas por bustos de mulher em meio relevo que

⁷⁹⁹ BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 245. Cit. em: HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 227

giram sobre um eixo para cobrir e descobrir o orifício. Por vezes, estes orifícios existem nos dois lados, como é o caso do cofre da CMAG. Assim, estas montagens têm vindo de um modo geral a ser atribuídas ao século XIX.

O estudo conduzido por Suzanne Higgott a propósito de um destes cofres - porventura uma das abordagens mais detalhadas de entre as várias recentemente publicadas sobre o tema - refere o facto de existir no Historisches Grünes Gewölbe Museum, em Dresden, um destes cofres, descrito num inventário de 1640 já com a montagem em latão que não terá sido substituída depois desse registo⁸⁰⁰. É por isso possível que tenham coexistido diversas tipologias de montagem destes cofres embora agrupassem placas de esmalte com características muito aproximadas, o que aliás é indirectamente sugerido por Veronique Notin num outro estudo recente sobre o tema⁸⁰¹. A autora considera aí que as montagens do século XIX poderiam seguir um modelo do século XVI ainda por identificar. De facto, o cofre da Wallace Collection, estudado por Higgott, apresenta uma estrutura em latão, algo diferente das que acima descrevemos e, por isso, o cofre da CMAG, que, sujeita a análise no British Museum, se comprovou ser do século XVI⁸⁰².

A montagem que encontramos no cofre da CMAG é constituída por elementos fundidos em molde aparentemente já muito usado, com baixo nível de detalhe. As placas com gravação apresentam desenho de mão muito precisa e que parece sintetizar formulações mais elaboradas da mesma temática. Esta montagem é muito semelhante à do cofre pertencente ao Walters Art Museum⁸⁰³ em todos os seus elementos - pilastras rematadas com cabeças de anjo, bases das pilastras e decoração gravada de enrolamentos e arabesco rematando com cabeças, o formato da pega rigorosamente igual e até a inscrição gravada DEVM TIME na placa de latão sobre o topo.

Verdier assinala ainda outros quatro cofres com essa mesma inscrição no topo⁸⁰⁴, um deles outrora na colecção Martin Heckscher em Viena, vendido em Londres

⁸⁰⁰ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 228

⁸⁰¹ NOTIN, Véronique [et. al] - *La rencontre des héros - Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections du Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris et du musée municipal de l'Evêché de Limoges [Cat. exp.]*, p. 60

⁸⁰² HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 222-223

⁸⁰³ Inv. 44.65

⁸⁰⁴ VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 135

em 1898⁸⁰⁵; um outro apresentado em South Kensington em 1862⁸⁰⁶ e um último que, em 1962, se encontrava na colecção Lázaro Galdiano⁸⁰⁷.

Um outro cofre, recentemente comercializado na Leiloeira Christies, apresenta uma montagem também muito similar, embora não apresente os bustos em meio relevo ocultando a fechadura, tal como um cofre na Frick Collection⁸⁰⁸, também com a inscrição DEVM TIME, porém com desenho gravado muito mais complexo.

Mas a questão fulcral em debate em torno destes cofres é a atribuição de autoria do esmalte. Nenhum destes cofres é assinado ou marcado.

Em 1867, Alfred Darcel atribuiu este tipo de peças (com os exemplares então conhecidos) a Colin Nouailher⁸⁰⁹. Essa atribuição partia da interpretação, aparentemente abusiva, de uma referência de arquivo que Maurice Ardant relacionara, em 1865, com o esmaltador Colin Nouailher⁸¹⁰. Essa sucessão de equívocos - talvez paradigma do modo como se foram classificando tantas peças (nesta como noutras disciplinas) - foi dissecada por Sophie Baratte e desde então vários destes cofres vêm sendo considerados, mais prudentemente, de autor anónimo.

Colin Nouailher executou peças que marcou e datou entre 1539 e 1535 e são essas que sistematicamente servem de referência para a classificação da sua obra. Distribuem-se por múltiplas tipologias, entre as quais se incluem placas avulsas que hoje se considera terem pertencido a cofres. A sua actividade está documentada até 1574 (na qualidade de esmaltador até 1567), mas nenhum desses aspectos dissipa por completo o perigo das atribuições baseadas apenas nas aproximações estilísticas e formais. A sua obra foi, por exemplo, confundida com a de Leonard Limosin, pela comparação entre dois gomis, um deles onde desde sempre se via a marca LL e um outro muito semelhante, na técnica, no desenho e na temática (precisamente Hércules como nalguns dos cofres) aparentemente anónimo. O gomitil que se julgava não assinado comporta afinal uma marca CN, demonstrando que peças muito aproximadas não são necessariamente da mesma mão ou sequer da mesma oficina⁸¹¹.

⁸⁰⁵ Lote 172, com ilustração. Não nos foi possível consultar este catálogo

⁸⁰⁶ N° 1666

⁸⁰⁷ CAMÓN AZNAR, José - *Guia Abreviada del Museo Lazaro Galdiano*. Madrid: Fundació Lázaro Galdiano, 1962. p. 27

⁸⁰⁸ Inv 1916.4.15 disponível em <http://collections.frick.org/media/view/Objects/295/251?t:state:flow=749f899e-fde8-4319-98ec-5c314f5fefb1>

⁸⁰⁹ DARCEL, Alfred - *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*. Paris: Mourgues frères, 1867. p. 189

⁸¹⁰ BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 84-85

⁸¹¹ BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 62

As placas do cofre de Anastácio Gonçalves no seu conjunto e à semelhança de todos os outros cofres conhecidos, não permitem uma leitura sequencial ou sequer coerente, dificuldade agravada pelo facto de as inscrições se encontrarem já muito delidas e por reproduzirem um francês arcaico.

Todas as figuras de meninos se encontram vestidas com túnicas brancas, azuis ou violeta, pelo joelho e cingidas em dois pontos. É excepção a placa de um dos lados da cobertura na parte posterior da peça em que um menino nu com um manto enfunado pelo vento ajoelha segurando um disco. Esta placa, já muito intervencionada, difere de todas as restantes pelo facto de não apresentar qualquer inscrição e de apresentar vestígios de uma cercadura a dourado linear de apenas uma linha ao contrário do que se verifica nas outras placas que apresentam um duplo filete com linha recta e linha ondeada. Nela, a coloração das carnações é aproximada mas o desenho do cabelo diferente do das outras figuras, faltando também os elementos realçados a ouro que ocorrem em grande número nas restantes placas.

Nas quatro placas desta parte posterior da peça os escudos parecem ser o objecto fulcral da actividade. Na outra placa da tampa, há um grande pedestal ornamentado com grandes florões, sobre o qual foram depostos dois escudos, que são observados por um menino.

Nas duas placas inferiores, uma com uma personagem segurando um escudo meio pousado sobre um pedestal, tem a seu lado a fonte, na placa à direita desta, dois meninos dançam, um dos quais erguendo nos braços um escudo, o outro segurando uma pedra (?) e um objecto semelhante a um caduceu ou a um ceptro. Esta última cena repete-se na outra face do cofre, associada a diferente inscrição e com variantes na figuração. Na segunda placa um menino retira, de uma arca, uma máscara enquanto outro segura nos braços uma couraça ao gosto renascentista.

Numa das placas da tampa um menino segura um estandarte e, outro, uma cartela. Ao lado desta, uma outra placa em que dois caminham tocando trombetas de onde pendem estandartes. Nesta última placa são representados dois elementos que poderão significar árvores cortadas que vemos repetido na placa que assinalámos com o menino nu, embora com diferente paleta. As duas placas aplicadas nos topos da caixa são talvez as mais curiosas, uma delas representando duas figuras a pé transportando um festão suspenso de uma vara que levam ao ombro (que nos recorda as muito divulgadas representações de Josué e Caleb transportando o maná).

Um outro cofre, hoje em colecção particular, parece fazer alguma luz sobre o sentido de alguns destes elementos⁸¹². Trata-se de uma peça com uma iconografia muito rara, representando o ciclo do vinho. Aí vemos meninos, com indumentária semelhante aos do cofre da CMAG, ocupados em tarefas relacionadas com a colheita das uvas e a produção do vinho e objectos associados a essas tarefas como grandes tinas, cuja proporção e lugar na composição geral de imediato nos lembram os elementos semelhantes a árvores cortadas das placas do cofre da CMAG, bem como dois meninos transportando um grande cacho de uvas suspenso de uma vara que carregam no ombro.

A relação entre as placas deste cofre e as do que aqui analisamos faz pensar em recursos de produção seriada, em que os componentes de uma primeira iconografia (a do ciclo do vinho) foram sendo adaptados e, em certa medida, desvirtuados até quase perderem a leitura, como os elementos cilíndricos que representam as tinas, facilmente interpretáveis se associadas aos frutos, mas que, descontextualizadas, deixam de se identificar enquanto tal.

Numa outra placa do cofre da CMAG representam-se três figuras, duas que caminham a pé segurando lanças, e uma terceira que segura o caduceu ou ceptro, sentada num carro, que transporta atrás uma haste em balaústre, onde pende uma coroa de louros, numa evocação de um *Triunfo*, temática divulgada a partir de 1499 com a publicação da obra *O Sonho de Polifilo*⁸¹³.

Outros cofres apresentam placas com representações que muito provavelmente derivam desta iconografia, como o do Museu Hermitage ou o do Musée des Beaux-Arts de Limoges. Mas outras fontes como as gravuras de Maitre au Dé, segundo Rafael, representando em friso grupos alegóricos de crianças desfilando e brincando como o friso do triunfo do Amor⁸¹⁴, parecem também ter sido especialmente populares enquanto fontes para o esmalte pintado que hoje encontramos aplicado em cofres.

Encimando essa representação, já na placa trapezoidal que cobre o topo lateral da tampa do cofre da CMAG, desenha-se um medalhão oval, cercado por enrolamentos

⁸¹² Colecção particular, outrora na colecção Thyssen-Bornemisza, atribuído a Nicolas (Colin) II Nouailher, c. 1540-45. É catalogado por Bernard Daescheemaker, para comercialização em <http://www.worksofart.be/catalogi/catalogus14.pdf>.

⁸¹³ Cuja autoria é atribuída não consensualmente a Francesco de Colonna. Esta obra, considerada um dos mais belos incunábulos conhecidos, foi publicada em Veneza em 1499 e seria publicada em França em 1546. Cf. BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 85. Não nos foi possível consultar esta obra na íntegra. Outros cofres apresentam placas com representações que muito provavelmente derivam desta iconografia, como o do Museu Hermitage.

⁸¹⁴ BARTSCH, Adam von - *Le peintre graveur* p. 210, XV

de folhagem, no qual se inscreve uma cabeça feminina que tem o seu contraponto no topo oposto em cujo medalhão se inscreve uma cabeça de homem barbado usando um chapéu com plumas sobre um toucado. Sob esta, no topo da caixa, uma outra placa apresenta dois meninos transportando numa vara uma guirlanda pesada encimada por troféu.

As pequenas figuras que vemos nestes cofres repetem-se, isoladas, em diferentes peças, a título de exemplo a figura de menino segurando uma couraça que encontramos no nosso cofre e que podemos ver também num das placas da tampa de um dos cofres comercializados pela Christies em 2012, cuja imagem reproduzimos em catálogo. Elementos como o ceptro ou caduceu, que vemos por duas vezes no cofre da CMAG, repetem-se, de forma praticamente igual, no cofre do Musée des Beaux Arts de Limoges⁸¹⁵; a guirlanda espessa repete-se no cofre do Hermitage bem como as túnicas, de desenho clássico com rasgo sobre a anca, cuidadosamente debruadas a ouro.

O que enumeámos indicia por um lado o uso bastante livre das fontes, por outro alguma proximidade na execução, não necessariamente correspondente ao âmbito de um mesmo atelier.

A catalogação rigorosa do cofre da CMAG, requeria um trabalho aturado de comparação, placa a placa, com outras placas afins avulsas ou aplicadas noutros cofres e uma pesquisa aprofundada em álbuns de gravura no sentido de destrinçar as temáticas que parecem cruzar-se por motivos utilitários como a adequabilidade de uma certa figura ou pose à representação de temáticas diferentes e a consequente rentabilização de uma determinada fonte iconográfica.

Por outro lado, uma pesquisa nos catálogos de vendas em Londres e Paris dos últimos anos do século XIX e primeiros do século XX, alguns deles com boas descrições e nalguns casos mesmo ilustrações poderiam permitir rastrear a peça pelo menos nas colecções oitocentistas e ajudar a situar no tempo a montagem. A análise de materiais a cada placa poderia ser também reveladora, pois várias delas apresentam sinais de intervenções, algumas a frio e outras pouco cuidadas e que deverão ter desfigurado o desenho original, para não falar da presença de uma placa que à evidência não integrava originalmente o conjunto.

⁸¹⁵ Inv. n° 2001.12.1

Nesse processo de montagem e agrupamento de placas, nos seus mistérios e equívocos parece residir a chave para a compreensão plena destes cofres por agora altamente enigmáticos quer quanto às suas funções, quer à identidade dos seus autores.

Série de vinte e seis placas segundo a Pequena Paixão de Albrecht Dürer e placa com representação do Juízo Final

O Museu Nacional de Soares dos Reis guarda na sua secção denominada *Diversos* uma série de vinte e seis placas de esmalte em que se reproduzem vinte e quatro gravuras da série designada da *Pequena Paixão*, publicadas por Albrecht Dürer em 1511, além de duas outras imagens de fonte não identificada.

A série provém do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e entrou nas colecções do Estado, concretamente no Museu Portuense/Ateneu D. Pedro IV, em 1834.

O Museu Portuense, ou Ateneu D. Pedro, foi criado em 1833, por iniciativa de D. Pedro IV, e esteve na origem do que é hoje o Museu Nacional de Soares dos Reis. Seria essa jovem instituição que, em Junho de 1834, acolheria cerca de meia centena de pinturas e mais de cem volumes ilustrados provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbraⁱ e aí escolhidos por Francisco Pedro de Oliveira e Sousa e Alexandre Herculano. Os dois comissários, nomeados para procederem à escolha dos bens dos conventos abandonados, terão ainda seleccionado, para seguirem junto da primeira remessa de pinturas e livros, a célebre espada de D. Afonso Henriques, um estojo contendo uma escrivaninha italiana de tartaruga marchetada a ouro e madrepérola e a série de vinte e seis pequenas placas de esmalte pintado de Limoges.

Curiosamente, toda a sua fortuna crítica ao longo do século XIX, paupérrima de conteúdo, deve-se à associação à mítica espada de D. Afonso Henriques, cuja saída do Mosteiro gerou grande indignação, traduzida em incontáveis escritos na imprensa periódica e numa abundante correspondência entre as entidades responsáveis. A análise desses escritos dá-nos a percepção de que o carácter precioso atribuído aos três itens de inventário (espada, escrivaninha e placas) decorre sobretudo do processo de construção de um mito, muito mais do que do reconhecimento do valor artístico intrínseco dos objectos em causa. É sobretudo o seu valor histórico e simbólico que se joga nesse longo debate público, ciclicamente revisitado. Mas, em verdade, é desse debate que resulta a formação de uma aura de tesouro, da qual as vinte e seis placas se constituem como precioso componente.

Identificada no *Termo de entrega das pinturas e mais objectos para o Museu da Cidade do Porto*, lavrado em Coimbra a 4 de Junho de 1834, a série só voltaria a ser mencionada em publicação em 1882, quando apresentada na Exposição de Arte Ornamental de 1882.

Estranhamente o Museu Portuense escapa ao inquérito dos esmaltes, levado a cabo por Lachenaud e a que temos vindo a aludir. Dizemos estranhamente porque supúnhamos que o catálogo da exposição de Arte Ornamental teria desempenhado um papel decisivo nesse levantamento, mas concluímos que os autores do inquérito em 1890 não estavam ainda informados da existência da série de Coimbra.

Verificamos que, na própria Academia de Belas Artes do Porto, organismo tutelar do Museu Portuense ao longo do século XIX, a informação sobre os bens vindos do Mosteiro era, em 1864, já escassa e pouco valorizada. Nessa data, o Governo Civil do Porto, instigado por um dos muitos pedidos de esclarecimento por parte das autoridades locais coimbrãs acerca da localização dos bens de Santa Cruz, solicita à Academia *que informe sobre se existem no Museu de S. Lázaro objectos do Santuário dos Cruzios de Coimbra e quais*. A aparente ausência de registo e informação suscita uma diligência singular: *Decidiu-se que visto não haver nos arquivos do Museu documentos que mostrem a procedência dos objectos ali existentes se escrevesse para Coimbra a saber a designação dos assuntos dos quadros e se possível fosse o tamanho deles. (...) ⁸¹⁶*.

Um mês depois perante a ausência de resposta de Coimbra a tal questão: (...) o *Director interino e o Professor de Architectura declararam que de Coimbra não obtiveram resposta satisfatória acerca dos quadros que estiveram no Santuário [dos Cruzios] de Coimbra, e em consequência disso se decidiu que se respondesse ao Governador Civil que no arquivo do Museu e anexos no da Academia não constava da procedência dos objectos que se acham no mesmo Museu – que existe ali a espada denominada do Rei o Senhor D. Afonso Henriques que geralmente se diz ter estado no Santuário dos Cruzios de Coimbra – que existe ali um tinteiro de tartaruga com marchetados, denominado do D. Frei Bartolomeu dos Mártires, que geralmente se diz ter estado no mesmo Santuário – que existem mais uns esmaltes representando a paixão de Cristo, que também geralmente se diz terem estado na banqueta do altar do mesmo Santuário – que devem ali existir pinturas ainda do dito Santuário, mas que delas nada*

⁸¹⁶Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Lvº 105 A Conferências Ordinárias, fl. 93. Conferência Ordinária de 31 de Março de 1864

mais se sabe do que o indicado numa lembrança remetida a muitos anos de Coimbra ao actual Professor de Architectura civil Manoel José Carneiro, escrita por um Padre José que então tratava do templo (...) ⁸¹⁷.

Parece estranha a ausência absoluta de dados de registo, fazendo com que toda a memória de tal volume de peças se baseie no que “geralmente se diz” sendo volvidos apenas trinta anos sobre o processo de integração desses bens. O processo, à evidência, era completamente estranho ao director e aos professores da Academia, em última análise responsáveis pelo seu acautelamento e gestão.

A documentação da Academia dá ainda notícia de um pedido para as três “reliquias” de Santa Cruz integrarem uma exposição em Goa em 1890 (certamente a Exposição Industrial e Agrícola de Goa ocorrida nesse ano) a que o director da Academia não acedeu dadas as dificuldades de transporte e as condições em que se realizava a exposição ⁸¹⁸.

Já em 1914 Joaquim de Vasconcelos ⁸¹⁹ dedica à série de Santa Cruz três páginas ao longo das quais propõe a datação do início do século XVI (1500 e 1520), relacionando o “emprego abundante da figura nua”, o estilo dos panejamentos e os detalhes das arquitecturas com o conhecimento de boa gravura da Renascença, sem todavia nalgum momento relacionar a série com as gravuras de Dürer, facto deveras surpreendente se nos lembrarmos de que o autor publicara, mais de trinta anos antes, uma obra sobre a influência de Dürer na Península ⁸²⁰. É também no texto da *Arte Religiosa* que se fixa a proveniência de Santa Cruz (informação que entretanto aparentemente se perdera), concretamente da Casa das Relíquias desse Mosteiro. Joaquim de Vasconcelos não adianta então qualquer atribuição de autoria. A este texto está associada a primeira reprodução fotográfica do conjunto alguma vez feita.

A apresentação da série de esmaltes na Exposição de Arte Francesa em Lisboa em 1934 dá-lhe visibilidade junto de especialistas nacionais e estrangeiros que nesse contexto a classificam como do primeiro terço do Século XVI e da autoria de Jean Penicaud II (c. 1515-1588). Charles Mann, do Courtauld Institute of Art, vem visitar a exposição e de regresso a Londres informa o então director da Wallace Collection de

⁸¹⁷ Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Lvº 105 A Conferências Ordinárias, fl. 94 e 94v. Conferência Ordinária de 30 de Abril de 1864

⁸¹⁸ Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Lvº 106 Conferências Ordinárias, fl. 135 v, 136. Conferência Ordinária de 8 de Agosto de 1890 e 94v. Conferência Ordinária de 8 de Agosto de 1890

⁸¹⁹ VASCONCELOS, Joaquim de - *Arte Religiosa em Portugal*,

⁸²⁰ VASCONCELOS, Joaquim - *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*,

que tinha visto em Lisboa um políptico da *Pequena Paixão* e de que pedira fotografias que lhe seriam depois enviadas por Vasco Valente, director do MNSR; Man fornece-as à Wallace Collection. O director da Wallace responde depois a Mann dizendo que as placas do Porto são muito interessantes, verificando que na Wallace Collection faltam seis das que tem o MNSR e a este faltam 8 das que tem a Wallace Collection, mas que os pares, claro, diferem no detalhe.

A série da Wallace Collection estava atribuída a Jean Penicaud II desde 1903/04 por Emile Molinier. No entanto, Marquet de Vasselot, que classificou grande parte dos esmaltes da Wallace Collection por volta de 1920, em notas não publicadas que hoje se encontram no Louvre, considerou - e depois apagou - uma atribuição a Pierre Reymond; mas também considerou o agrupamento sob a autoria de Mestre da Paixão, a um mestre desconhecido e ao designado Maître Fin, do segundo quartel do XVI⁸²¹. Será sem dúvida esta a origem da atribuição da série do Museu do Porto a Jean Penicaud II que, de 1934 em diante, se manterá associada ao conjunto.

Entretanto, nesse mesmo ano, Armando de Mattos num texto de 13 páginas na revista *Museu*, avança o nome de Leonard Limosin (c. 1505 - c. 1577) como possível autor da série e definitivamente referencia-a a Coimbra⁸²².

Em 1943, Rocha Madahil volta a mencionar a série de esmaltes na obra “Inventário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra à data da sua extinção” reportando porém à descrição do “Termo de Entrega...” de 1834 à qual acrescenta a indicação de que seria comum dizer-se terem as vinte e seis placas estado na banqueta do altar do Santuário de Santa Cruz. Víramos este facto igualmente mencionado nas actas das conferências ordinárias na Academia.

Quando, em 1956, uma conservadora do Metropolitan Museum contacta a Wallace Collection para por em confronto as séries dos dois museus, o então director da Wallace dá-lhe a conhecer a série do Porto. Esse contacto tem alguma importância - será graças a ele que em 1964 Philippe Verdier se dirige ao MNSR a pedir informações várias sobre este conjunto⁸²³. No catálogo sobre os esmaltes pintados da colecção do Walters Art Museum, publicado em 1967, o autor refere-se à série do Museu do Porto, salientando aí o facto de esta lembrar o modo de pintar de Leonard Limosin quando

⁸²¹ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 341

⁸²² MATTOS, Armando de - *Os esmaltes limosinos do Museu Nacional de Soares dos Reis*, *Museu*, nºI (1943), p. 49-63

⁸²³ Arquivo do MNSR, entrada Nº 87 de Maio de 1964. Carta de Philippe Verdier, Conservador da Walters Art Gallery dirigida ao Director do MNSR.

ainda trabalhava no atelier de Nardon e Jean I Penicaud, tal como outras duas placas, uma Flagelação do Museu de Dijon e um Calvário da Colecção do Walters Art Museum⁸²⁴ que agrupa sob o nome de convenção Mestre da Paixão e data de 1530-1535⁸²⁵.

Em 1969, Maria Emília Amaral Teixeira, à data directora do MNSR visita a Wallace Collection, o British Museum e a colecção Lázaro Galdiano e conclui que a atribuição a Jean Penicaud II não deverá ser a correcta. Dirige-se a Madeleine Marcheix do Museu de Limoges, sugerindo-lhe um estudo das peças a publicar na revista *Museu* e em 1971, num singelo texto publicado nessa mesma revista, revê a legendagem do conjunto. O texto fundamenta a decisão de manter a datação até aí convencionada, mas substituir a atribuição a Jean Penicaud II pela indicação de “autor anónimo”.

Ao longo dessa década e mesmo ainda da anterior, a série do Porto parece ter ganho alguma visibilidade, vindo até a ser reproduzida pelo artista Martins Lhano, que faz uma cópia integral do conjunto, adicionando algumas cenas em falta⁸²⁶.

Ao longo dos anos setenta, Roger Pinkham do Victoria & Albert Museum e Jennifer Godsell do Darwin College em Cambridge, trocam correspondência com a directora do MNSR, pedindo informações sobre a série.

Em 1993, Susan Carrosselli, conservadora do Los Angeles County Museum of Art (LACMA) publica o catálogo da colecção de esmalte pintado desse Museu onde de novo menciona as placas do MNSR, comparando-as com as quatro placas do LACMA, que atribui a Pierre Reymond (c. 1513-c.1584), e considerando as placas do MNSR como sendo num estilo muito próximo dos melhores trabalhos desse artista⁸²⁷.

Em 1997, num artigo da revista *O Tripeiro* sobre colecções monásticas de pintura no Museu Nacional de Soares dos Reis, Paula Mesquita Santos, divulga uma referência documental do maior interesse que confirma a informação de proveniência específica da capela das Relíquias de Santa Cruz (que já Joaquim de Vasconcelos sugerira) e, por outro lado, constitui uma das raras referências no Século XVIII a esta tipologia de objectos⁸²⁸.

⁸²⁴ Inv. 44.204

⁸²⁵ VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 141-142

⁸²⁶ Essa série, datada e assinada, seria adquirida pelo coleccionador Dionísio Pinheiro, encontrando-se hoje na colecção da Fundação Dionísio e Alice Cardoso Pinheiro.

⁸²⁷ CAROSELLI, Susan L. - *The Painted Enamels of Limoges. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1993.

⁸²⁸ SANTOS, Paula M. Mesquita Leite - *Colecções Monásticas de Pintura no Museu Soares dos Reis O Tripeiro* 7ª série, ano XVI, nº 3, p. 86-91; nº 4-5, p. 122-131; nº 6-7, p. 192-198; nº 9-10, p. 185-295; nº 11-12, p. 342-350; ano XVII, nº 1, p. 12-21; nº 3, p. 81-89; nº 4, p. 114-120 (1997-1998b)

Trata-se de um trecho de um manuscrito da autoria de um frade de Santa Cruz, D. José de São Bernardino, em que descreve o chamado trono das relíquias, isto é, o monumento onde desde o século XVII estavam colocadas os muitos relicários que o Mosteiro possuía. Este *trono* erguia-se na capela designada das relíquias ou Casa das Relíquias no santuário de Santa Cruz.: *...tudo assim posto sobre a Banqueta do Altar, q ornado de lemoge/ jarras e castisais tudo de prata fina batida e as Santas relíquias colocadas em bella/ forma e prespectiva, tendo no alto a coroa de ouro com o Espinho Sagrado*⁸²⁹.

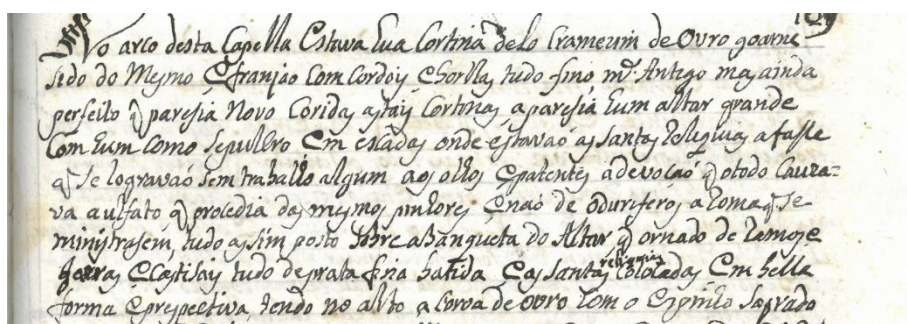


Fig. 1 trecho do f. 169 do MS 1603, BGUC

Esta referência, localizada por Vítor Serrão, constitui a única menção aos esmaltes de Santa Cruz anterior ao século XIX. O seu interesse é ainda maior por descrever o enquadramento das placas no espaço litúrgico, referência rara não só em Portugal, mas mesmo em termos gerais para todas as muitas séries conhecidas.

Em grande parte dos casos as placas que hoje conhecemos seriadas encontram-se organizadas em painéis e com emolduramento recente ou pelo menos posterior ao fabrico das placas em si. O que poderá eventualmente dever-se ao facto de este tipo de peças poder estar inserido directamente em frontais ou retábulos, de onde seriam retirados, havendo por isso a necessidade de lhes confeccionar uma moldura. Mas algumas destas séries conservam ainda a sua moldura original, como o retábulo de Mesnil-sous-Jumièges, do Museu de Limoges a que já nos referimos, com cenas da Paixão e da *Pequena Paixão* de Dürer; o retábulo atribuído a Pierre Reymond, com as armas de Montmorency, no Musée national de la Renaissance, Ecouen; o frontal de altar da capela do castelo de Zimmerlehen, encomendado por Ferdinand de Khuepach, no Tirol e hoje no Tirol Landesmuseum Ferdinandeum⁸³⁰, em Innsbruck (de todas as séries conhecidas a mais completa, com trinta e seis placas na sua maioria segundo a

⁸²⁹ BGUC: Ms. 1603, fº 169

⁸³⁰ Inv.Nr. K 1032

Pequena Paixão de Dürer) organizado em tríptico com nove placas em cada volante e dezoito no painel central. E por fim, um retábulo de trinta e duas placas com cenas da Vida da Virgem e da Paixão de Cristo, segundo Dürer, outrora na Igreja de Notre Dame de Vitre à qual fora doado e hoje no Musée du Chateau de Vitre.

Embora a maioria destas peças que conservam os emolduramentos originais reproduza cenas das séries de Dürer, nenhuma é atribuível ao mesmo atelier que a série do MNSR.

Fomos encontrar um outro emolduramento, num retábulo (que poderá ter sido um tríptico, pois apresenta lateralmente vestígios de quatro charneiras de articulação) com treze placas, hoje no Museu Diocesano Regina Coeli de Santillana del Mar, proveniente da pequena localidade de Vejeoris, nos arredores de Santillana. A moldura, já em muito mau estado, é revestida com placas de espelho pintado e aplicações em prata nos ângulos que parecem ser segmentos de um friso rendilhado talvez do século XVI, reutilizado, provavelmente no século XVIII.

Um outro enquadramento, inesperado, é a aplicação no centro superior de uma sacra proveniente da abadia de Fontevrault, na colecção Borgia desde 1799 e hoje no Museo Capodimonti, em cujo centro superior são aplicadas três placas⁸³¹ segundo a *Pequena Paixão* de Dürer.

A série do MNSR, quando em 1914 a fotografou Emilio Biel, conservava uma moldura singela, de muito má qualidade e em deplorável estado de conservação, que não seria a original, mas algum emolduramento de recurso que supomos feito já no Museu Portuense, não respeitando a sequência do ciclo da Paixão. De resto nada se sabe do seu emolduramento original, se existiu.

Os muitos estudos sobre as séries inspiradas na *Pequena Paixão* têm sugerido que a omissão de determinadas cenas, representadas na série de gravuras e não nas séries de placas esmaltadas, poderão ter significado mais profundo, decorrente por exemplo de uma visão mais pessimista que faz a série terminar com a Crucifixão ou com o Juízo Final, ou visões mais optimistas que omitem as cenas mais recuadas, como a expulsão do Paraíso e incluem vários episódios pós Ressurreição (como é o caso da série de Santa Cruz).

O estado actual de conhecimento do histórico da série do MNSR não favorece porém esse nível de especulação, pois embora as vinte e seis placas tenham vindo

⁸³¹ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 342.

directamente do Mosteiro para o Museu, não fazemos qualquer ideia se seriam apenas essas as que existiram no altar das relíquias. Tão pouco sabemos se foi daí que em 1834 as retiraram ou se de algum outro lugar onde tivessem sido arrumadas na tentativa de as por a recato da refrega (como testemunha Alexandre Herculano haver sucedido com outros objectos e livros) e em que estado de integridade se encontraria o conjunto, volvidos mais de duzentos anos sobre a data da sua produção.

É certo que a narrativa estrita da Paixão de Cristo tem limites claros, começando com a Entrada em Jerusalém e terminando com a Descida do Espírito Santo, mas não é esse o âmbito proposto pelas gravuras de Dürer que começa com a Expulsão do Paraíso e termina com o Juízo Final, recorrendo com frequência aos evangelhos apócrifos e à narrativa do hoje designado Pseudo-Boaventura, ou Frei João de Caulibus, como fonte. A expulsão do Paraíso é representada na série da Wallace Collection, não o sendo em nenhuma outra das séries conhecidas.

No Museu de Arte Antiga existe uma placa com representação do Juízo Final⁸³², que pode ser atribuída à mesma oficina que a série do MNSR, embora seja pouco provável que tenha alguma vez integrado a série de Santa Cruz⁸³³. Os limites originais da série de Santa Cruz escapam-nos por completo, portanto.

O incomensurável alcance artístico e histórico da difusão das gravuras de Dürer tem vindo a ser estudado desde há muito. A sua relação com o esmalte pintado de Limoges também. São muito numerosas as séries reproduzindo sobretudo as trinta e sete gravuras da *Pequena Paixão*, publicada em livro pela primeira vez em 1511 acompanhando os trinta e sete versos do monge Benedictus Chelidoniumus. As placas avulsas, disseminadas um pouco por todo o Mundo, sugerem que estas séries poderão ter sido ainda em maior número que o que agora nos é dado ver, ou que cenas isoladas seriam também produzidas. As três placas da igreja Etíope de Dima a que já nos referimos, são tidas como possivelmente das primeiras reproduções em esmalte das gravuras da *Pequena Paixão*⁸³⁴ por se considerar que devem datar de 1515-1519. Essa hipótese coloca-se tendo como fundamento uma outra, que é a de terem as placas sido levadas na embaixada portuguesa de 1515, o que, como tivemos oportunidade de justificar anteriormente, nos suscita alguma dúvida.

⁸³² Inv. n.º 1 Esm MNAA

⁸³³ Esta placa foi adquirida pelo MNAA em 1913, a Raul Gomes de Oliveira Estrela, numa venda em Paris, conforme adiante se refere.

⁸³⁴ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 343.

Os ciclos da Paixão de Cristo e da Vida da Virgem terão sido dos primeiros temas representados em esmalte pintado (que podemos encontrar por exemplo nas obras atribuídas ao esmaltador designado Pseudo-Monvaerni ainda no século XV). Mas a obra de datação mais recuada que se conhece a reproduzir uma série de gravuras de origem alemã é a partir do ciclo da Paixão gravado por Martin Schongauer entre 1470 e 1482. Trata-se dos esmaltes que compõem a belíssima série de doze placas atribuída ao artista designado Mestre das Frontes Altas (datáveis de c. 1520-1530) que outrora pertenceu à colecção de D. Fernando II, de onde, muito provavelmente, terá saído para ser vendida ainda em vida do monarca e que hoje pertence ao Musée du Petit Palais, Paris.

As séries de placas conhecidas não seguem todas rigorosamente a série de gravuras de Dürer, sendo frequentes as variações e adaptações e mesmo a junção de elementos de mais do que uma gravura, nomeadamente com gravuras de Dürer e de Schongauer, mas não só. A comunidade de investigadores que se debruça sobre esta tipologia de objectos mantém a expectativa de que a comparação destas variantes possa vir a permitir um agrupamento rigoroso associado a uma mesma oficina, mas essa expectativa é constantemente defraudada pelas peças existentes. Nelas se torna evidente, como salienta Suzanne Higgott, que algumas cenas de Dürer como a Flagelação são regularmente alteradas por diferentes oficinas, cruzando figuras dessa série com a de Schongauer. Além disso parecem emanar de uma mesma oficina representações de uma mesma cena, ora cruzando gravuras ora seguindo fielmente a gravura de Dürer⁸³⁵. Na série de Santa Cruz, a placa em que se representa a Flagelação não segue fielmente a gravura, utilizando um mecanismo de composição de figuras através do qual parecem cruzar-se diferentes fontes iconográficas, que vemos repetido noutras séries, embora com diferentes resultados.

A figura de Cristo, virada de frente para a coluna, tal como a representou Dürer, parece ter em geral desagradado aos artistas do atelier ao qual se atribui a autoria das séries que aqui analisamos e a outros, sendo por sistema substituída por figuras posicionadas de frente para o observador. A estas representações, aparentemente recolhidas em diferentes gravuras, eram adicionadas as figuras dos verdugos, cenário arquitectónico e personagens ao fundo da gravura de Dürer, com a figuração de Cristo amarrado de costas para a coluna e de frente para o observador, segundo a gravura desta

⁸³⁵ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 344.

cena por Schongauer. Noutros casos simplesmente foi adoptada a totalidade da cena como a gravou esse autor.

Do mesmo modo a Deploração, ou Lamentação do Cristo Morto, foi também substituída por uma diferente composição onde a Virgem ganha protagonismo, segurando o Filho no colo, em vez de ajoelhar em pranto, lateralmente, enquanto José de Arimateia ou Nicodemos (?) segura o corpo inanimado por baixo dos ombros, conforme apresentado por Dürer. Não é aleatória essa substituição que faz destacar a figura da Virgem, mas não a vemos repetida nas outras séries atribuídas ao mesmo atelier, onde a passagem não é representada, (ou simplesmente as placas correspondentes não chegaram aos nossos dias).

Mas estes mecanismos de adaptação são recorrentes. Na cena da expulsão do Paraíso da série da Wallace Collection, por exemplo, um javali representado na gravura de Dürer é substituído por um cervo retirado de uma gravura representando Adão e Eva de Lucas Cranach o Velho⁸³⁶.

Outros aspectos, como detalhes de representação de carácter mais específico e usados apenas no esmalte, geram igualmente equívocos. São disso exemplo as quatro placas segundo Dürer do Los Angeles County Museum of Art, atribuídas a Pierre Reymond e, em 1993, relacionadas com as do MNSR. Com efeito, apresentam, em comum com estas, a presença constante de um motivo decorativo em padrão a decorar o chão dos interiores - nas placas do MNSR uma flor de liz, nas do LACMA um quadrifólio obtido com pequenos riscos muito característico da pintura em esmalte desta época. Apresenta, também em comum, figuras de homens a lutar, mimetizando frisos esculpidos em baixo relevo nos alçados dos bancos, entre pequenos outros detalhes em comum. O desenho e modelado dos rostos e a sua expressividade são no entanto totalmente distintos entre os dois conjuntos, revelando-se muito mais intensa e dinâmica nas placas do LACMA.

Estas múltiplas possibilidades geram um verdadeiro labirinto de referências, semelhante ao que pudemos assinalar para o esmalte *champlevé* e, em última análise, levanta questões irresolúveis com os dados de que actualmente dispomos.

A comparação do contra-esmalte das peças faz distinguir a série do MNSR da da Wallace Collection. A série do MNSR apresenta um contra-esmalte translúcido, nalguns casos (como nas placas 2.2, ou 2.23 a 2.25) de uma translucidez e homogeneidade

⁸³⁶ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 344.

absolutamente surpreendentes associadas a um, não menos surpreendente, estado de conservação. Nalgumas placas o contra-esmalte é um pouco mais escuro e apresenta manchas em zonas de concentração, mas a aparência geral é sempre clara, sendo diferente apenas nas placas onde a fissura no contra-esmalte permitiu a oxidação e a presença de óxidos e produtos de corrosão geram uma tonalidade escura e esverdeada. As placas da série da Wallace Collection apresentam um contra-esmalte que poderá ter sido muito aproximado do contra-esmalte da série do MNSR, mas em diferente estado de conservação.

Já a placa do Juízo Final no MNAA apresenta um contra-esmalte espesso e escuro, com múltiplas pequenas fissuras superficiais. Esta observação porém é sempre pouco relevante se não apoiada por equipamento adequado e sustentada por análise dos materiais componentes.

Deve ainda ter-se em conta que estamos perante peças de produção artesanal, pelo que, logo à partida, com a variação natural entre exemplares e, por outro lado, com peças com percursos muito diferentes, sujeitas a condições de conservação certamente muito distintas entre si – determinantes para a sua aparência actual - e que desconhecemos completamente.

Até nesta medida o conjunto de Santa Cruz de Coimbra se constitui como referência, pois, à partida, as placas que hoje conhecemos terão permanecido juntas pelo menos desde a entrada no Mosteiro e até aos nossos dias⁸³⁷ e deverão integrar todas o conjunto originalmente concebido.

A placa com representação do Juízo Final, cujas características técnicas e a composição do vidro certificam ter, muito provavelmente, sido produzida no mesmo atelier, dificilmente poderá ter pertencido ao conjunto de Santa Cruz. Foi a primeira peça em esmalte adquirida para a colecção do MNAA no primeiro quartel do século XX, período em que esse Museu construía activamente a sua colecção, com o director e o presidente do grupo de amigos a procurar permanentemente no mercado obras relevantes para aquisição.

A peça foi adquirida em Paris e, ao que consta, disputada pelo Museu de Cluny⁸³⁸. A hipótese dessa disputa não surpreende, considerando a raridade da

⁸³⁷ Ainda assim, uma das placas, a de SantaVerónica, apresenta vestígios de um diferente modo de fixação, estando perfurada em quatro pontos e encontra-se muito mais degradada que qualquer das outras da mesma série.

⁸³⁸ Foram em vão os nossos esforços para obter junto do museu de Cluny algum registo na correspondência da época desse interesse na placa que é hoje do MNAA.

representação e a qualidade inquestionável da sua execução, sem dúvida reconhecidas num meio em que o esmalte pintado integrava já em grande número as mais destacadas colecções públicas e particulares. A possibilidade de a peça ter sido retirada de Santa Cruz antes de 1833 e entrado no mercado em seguida não deve ser descurada, mas a existência de outras séries em França e de muitas peças, isoladas ou já em pequenos conjuntos, em circulação no primeiro quartel do século faz ponderar igualmente outras hipóteses.

Nada obsta também a que acabasse por chegar a Paris ida de Portugal, destino último de colecções como as do Marquês de Marialva ou a do Visconde de Daupiais.

Do ponto de vista técnico, a sua aproximação ao conjunto de Santa Cruz é bem clara (mas também aos da Wallace Collection, de São Petersburgo, do MET ou às peças de Lyon e do MAD).

Nestas peças observamos a mesma especificidade que distingue o conjunto atribuído a este atelier por Monique Blanc, isto é, a sobreposição de três camadas, uma primeira de vidro branco opaco na qual é feito o desenho, uma segunda camada de vidro translúcido colorido através do qual é visível o traço subjacente e uma terceira camada de vidro branco opaco, nas carnações e alguns elementos de paisagem (ou, no caso desta placa em concreto, nas pequenas figuras dos condenados) que é aplicada sobre qualquer das cores⁸³⁹. O traço de desenho dos rostos e das mãos fino e preciso, o desenho da boca e das pálpebras, a preponderância do ouro formando ele mesmo em muitos casos o desenho (especialmente evidente nesta placa no desenho das figuras dos demónios). A própria qualidade desses realces a ouro, muito mais duráveis que a generalidade da pintura a ouro sobre o esmalte desta época, constitui um elemento distintivo desta oficina.

Como já referimos, os detalhes que nos permitem uma aproximação formal e estilística cruzam-se entre as peças que se agruparam sob este atelier, num padrão muito complexo de relações que não foi ainda deslindado, mas que parece menos estranho quando pensamos em produções seriadas saídas de um mesmo atelier embora de distintas mãos. A aproximação de peças pela identificação destes detalhes em comum é por isso um exercício nem sempre útil.

⁸³⁹ O processo foi analisado e descrito por Isabelle Biron. Cf. BLANC, Monique - *Emaux peints de Limoges XVe - XVIIIe siècles. La Collection du Musée des Arts Décoratifs*, p. 69-70

Parece-nos ser ainda de destacar que a placa do Juízo Final do MNAA apresenta uma particularidade que a aproxima de uma placa do Metropolitan Museum⁸⁴⁰, o desenho a ouro do nimbo radial com um segundo nimbo menor inscrito na mancha a ouro do primeiro, junto à cabeça, formado por pequenos traços. Não encontramos este desenho de nimbo em nenhuma das outras mais de sessenta placas atribuídas ao mesmo atelier, excepto na Ressurreição da série do MNSR na qual a figura de Cristo apresenta um nimbo do mesmo tipo, mas executado de forma diferente.

Os estudos de Maria Franzon, conservadora do Museu Nacional de Belas Artes da Suécia, apresentados em 2002 num congresso em Reykjavik e depois num encontro do ICOM em Paris voltaram a pôr na ordem do dia a questão da produção revivalista de esmaltes de Limoges no século XIX, e a autenticidade de algumas das placas distribuídas por colecções europeias e americanas designadamente as do Musée des Arts Décoratifs de Paris (MAD), da Wallace Collection e do Getty Museum.

Esse estudo esteve directamente relacionado com esforços vários de revisão das atribuições de data e autoria até aí estabelecidas, com recurso à tecnologia e ao conhecimento actualmente disponíveis. Um desses estudos foi levado a cabo por Stefan Röhrs no Instituto de Química da Universidade Técnica de Berlim; outros, realizados no quadro do programa europeu Eu-Artech que disponibiliza o acelerador de partículas instalado no C2RMF, no Museu do Louvre.

Num encontro de especialistas realizado na Wallace Collection em 2002 (Sophie Baratte, Thierry Crépin-Leblond, Veronique Nótin, Françoise Barbe, Monique Blanc, Beatrice Beillard e Isabelle Biron) foram mais incisivamente expostas as dúvidas sobre a datação das séries conhecidas, entre as quais se contava a da Wallace Collection cuja datação estava, ora situada em 1530. ora no século XIX, sobretudo graças ao excelente estado de conservação dos realces a ouro (o que aliás também se verifica na série do MNSR).

Em 2004, foram sujeitas a análise com raios X e GAMA quatro placas constituintes da série pertencente à Wallace Collection e foi estimada uma datação por análise química elementar do vidro, posta em comparação com um banco de dados pré-existente de mais de 250 amostras datadas, das colecções francesas. Os resultados dessas análises, não sendo exactamente lineares quanto à datação, apontavam numas peças para uma produção que se situava nos meados do século XVI e para outras no

⁸⁴⁰ Trata-se de uma placa representando a Ceia em Emaús, com 10,2 x 7,9 cm, Inv. n.º 45.60.11, adquirida pelo Museu em 1945 proveniente da colecção de Jules S. Bache.

primeiro quartel do XVII⁸⁴¹. Mas a sombra da dúvida quanto à genuinidade da maior parte das placas subsistiu.

É nesse contexto que a série de Santa Cruz se constitui como uma referência importante por se tratar do único dos conjuntos que tem associada uma provável referência no século XVIII (a descrição de 1752) e tem, depois disso, um percurso linear até à entrada no Museu. Beneficiou com o facto de ser, das séries conhecidas, a mais aproximada da da Wallace Collection, então em estudo, reforçando o interesse em analisá-las para efeito de confirmação dos dados obtidos.

Em Janeiro de 2008, o Museu Soares dos Reis, em colaboração com o C2RMF (com Isabel Biron) e o MAD (com Monique Blanc), candidatou-se ao referido programa Eu-Artech com o objectivo de sujeitar a série de esmaltes a análise semelhante à realizada com as pertencentes à Wallace Collection, inscrevendo-a no mesmo banco de dados.

Outras placas de outras colecções foram igualmente sendo analisadas ao longo do ano de 2008 pelo C2RMF: uma do Musée des Beaux-Arts de Lyon, três placas do MAD e uma placa do Louvre, revelando serem todas efectivamente antigas.

Uma série de nove placas do Metropolitan Museum of Art sobre as quais recaía suspeita de serem do século XIX foi analisada fora do âmbito do C2RMF, mas as análises não confirmaram essa datação⁸⁴². Uma série de placas do Museu Ermitage fora, em 2004 analisada na Rússia, não sendo os relatórios conclusivos quanto a datação⁸⁴³.

O relatório da análise realizada com as placas do MNSR e a placa do MNAA revelou que se trata de peças produzidas entre meados e o final do século XVI. Essa informação, embora disponível para a comunidade científica, não foi ainda objecto de publicação específica⁸⁴⁴.

Entretanto foram publicados os catálogos quer dos esmaltes pintados da Wallace Collection quer dos do MAD, sendo os resultados em termos gerais divulgados pelas respectivas autoras. Monique Blanc desenvolve um estudo comparativo muito minucioso e exaustivo entre as séries conhecidas com afinidades entre si e retoma o

⁸⁴¹ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 342

⁸⁴² HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 344. Por razão que desconhecemos a catalogação dessas peças disponível em linha mantém a atribuição ao século XIX.

⁸⁴³ BLANC, Monique - *Emaux peints de Limoges XVe - XVIIIe siècles. La Collection du Musée des Arts Décoratifs*, p. 67

⁸⁴⁴ Uma publicação conjunta entre o C2RMF e o MNSR ficou desde início acordada, mas não foi ainda concretizada por motivos vários.

nome de convenção proposto por Marquet de Vasselot de Mestre da Paixão de Cristo, todavia reunindo um grupo de peças algo diferente do agrupado por esse autor. A esse nome de convenção corresponde, na sua opinião, o que terá sido um atelier com vários artistas, a laborar na esfera (ou seguidores muito próximos) de Pierre Reymond, no último terço do século XVI.

Muito embora tenha sido o propósito inicial deste estudo desenvolver a pesquisa sobre esta série de vinte e seis placas, o objectivo foi posteriormente desviado e ampliado, não havendo no presente estudo lugar para um trabalho dessa natureza, que, aliás, foi em parte sendo feito nos estudos feitos para os outros catálogos que vimos citando. Resta uma parte de estudo específico da série do MNSR que se prende com a análise á lupa de cada uma das placas, que só pode ser feita na presença da peça e que não foi feita para o conjunto por nenhuma das autoras citadas, mas que requer um longo período de análise e equipamento específico que de modo algum foi possível enquadrar na proposta final e respectivo agendamento do presente trabalho.

Tomamos pois, por agora e na ausência de novos dados, a atribuição proposta por Monique Blanc, ao agrupamento sob a designação de Mestre do Atelier da Paixão de Cristo.

Uma última questão, de grande peso no tempo de pesquisa que dedicámos a este item do catálogo e, lamentavelmente, sem qualquer correspondente válido nos resultados, prende-se com a forma de entrada da série em Santa Cruz de Coimbra.

Não nos foi possível, entre a documentação disponível desse mosteiro dispersa em pelo menos quatro fundos distintos (Arquivo Nacional Torre do Tombo, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra e Biblioteca Pública Municipal do Porto)⁸⁴⁵ encontrar menção ao conjunto, senão a encontrada por Vítor Serrão. Se é certo que um grande volume de documentação ficou ainda por verificar na Torre do Tombo, um volume ainda maior foi analisado nas quatro instituições, sem resultados.

Não sabemos se as placas terão sido encomendadas especificamente para o Santuário, adquiridas depois de prontas, doadas a este Mosteiro depois de retiradas de qualquer outro lugar (por exemplo um dos muitos conventos anexados ao longo dos anos a Santa Cruz de Coimbra) ou deixadas à casa por morte de algum dos seus frades.

⁸⁴⁵ Os 164 livros, 44 pastas, e c. de 299 maços que constituem este fundo na Torre do Tombo não estão ainda tratados arquivisticamente o que dificulta a delimitação da pesquisa.

O exercício de fazer associar a sua aquisição a uma grande remessa de relíquias (uma vez que em 1752 adornava o trono das relíquias) ou a uma fase particularmente importante de obras do edifício entre o último terço do século XVII e os meados do XVIII, revelou-se vão no que a pesquisa documental se refere.

À medida que a pesquisa foi avançando, o leque de possibilidades não se restringiu, pelo contrário alargou. Numa instituição com a longevidade e a dimensão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra com a grandeza das relações nacionais e internacionais que cultivou ao longo de séculos com inúmeras outras instituições religiosas da mesma e de outras congregações, acolhendo monges de outros países e enviando os seus com regularidade a Roma, além das relações com monarcas e Papas decorrentes do seu estatuto, tornam menos provável que uma pesquisa com este objectivo seja bem sucedida. Na verdade requer uma análise da documentação em duas vertentes. Por um lado mais abrangente, que se debruce não só sobre os documentos produzidos em Santa Cruz, mas também nos que resultam de circunstâncias especiais, como os inventários dos bens ordenados pelo Marquês de Pombal num dos muitos episódios que marcam a difícil relação deste com os Crúzios⁸⁴⁶; Por outro lado direccionada para o registo com carácter de inventário, qualquer que tenha sido a sua origem. A nossa convicção é que o modo de entrada deste conjunto, aparentemente tão singular no panorama português, constitui um elemento relevante para a compreensão da recepção do esmalte pintado em Portugal, mas também para o conhecimento do fenómeno da sua difusão em termos gerais, uma vez que, como temos vindo a referir, no universo de centenas de peças conhecidas, são escassas aquelas de que subiste registo de percurso anterior ao século XIX.

Placa - Cristo com os instrumentos da Paixão ou “Cristo Varão das dores”

Esta placa (**Catálogo nº117**), da colecção do MNAA, adquirida em 1934, aproxima-se da tipologia de placas em que se integra a série de Santa Cruz, integrando talvez uma série ou tão somente um díptico, recorrendo a uma gama comum de cores, com absoluta predominância de um azul específico, grande abundância de ouro participando no desenho a par com o traço negro, e cobrindo o céu de pequenas estrelas, fazendo uso aparentemente também da mesma fórmula de camadas para representação

⁸⁴⁶ Embora tenhamos localizado e delimitado o âmbito desta documentação não nos foi possível considerar a sua análise no plano do presente trabalho.

das carnações⁸⁴⁷. Desconhecemos qual a fonte iconográfica que lhe serviu de base, certamente uma gravura das muitas que representaram o tema com este modo de abordagem, quase um *close-up* anulando toda a narrativa envolvente e focando apenas a figura, em posição frontal e representada em meio corpo, logo com maior ênfase na expressão de sofrimento do rosto. São menos comuns estas representações em placas de esmalte, e em geral representam Cristo aguardando o suplício ou simplesmente ampliam e destacam do contexto a representação do *Ecce Homo*⁸⁴⁸. A representação da figura com as mãos libertas e exibindo os estigmas tem exemplos na pintura flamenga do final do século XV e do início do século XVI⁸⁴⁹ (e também na gravura subsequente) mas não são aparentemente vulgares as placas em esmalte pintado com esta iconografia.

As características do contra-esmalte são distintas das placas da série de Santa Cruz, a sua aparência é a de uma superfície salpicada, pela ocorrência de múltiplas pequenas manchas castanhas resultantes de acumulação do esmalte.

Salva - cena de batalha

A produção de peças de baixela de aparato em esmalte pintado foi, como referimos, muito abundante a partir de c. 1530. Todavia, em Portugal, restam hoje nas colecções dos museus dois escassos exemplares que, embora ambos ligados às colecções reais, nada nos indica terem sido aí integrados durante os séculos XVI ou XVII. Na verdade, embora a pesquisa documental para este período tenha incidido sobretudo nos bens de D. João III e D. Catarina⁸⁵⁰, onde pela natureza das colecções nos pareceu mais provável encontrar objectos deste tipo, não encontrámos uma única referência a qualquer peça de baixela esmaltada entre os seus bens.

A mesma pesquisa nos inventários das sés catedrais em busca de alguma peça deste tipo entre as muitas ofertas e legados de dignitários da Igreja, foi igualmente vã.

As duas salvas que encontramos, uma na colecção do Palácio Nacional da Ajuda outra no Paço Ducal de Vila Viçosa, carecem ambas de historial anterior aos primeiros anos do século XX. A salva no Palácio da Ajuda, produzida na segunda metade do século XVI ou talvez mesmo já no início do século seguinte, é decorada em *grisaille* sobre fundo negro, apenas na parte frontal do prato (muitas destas salvas apresentam

⁸⁴⁷ Esta placa não integrou a amostra analisada em 2009 no Laboratoire du Carroussel.

⁸⁴⁸ Dois exemplos de placas com esse tipo de representação são uma da Walters Art Museum (inv. n.º 44.468) e outra no Musée de Dijon (n.º inv. não disponível)

⁸⁴⁹ Veja-se por exemplo (um entre os vários possíveis) a pintura a óleo sobre tábuas de Aelbert Bouts, de c. 1525. Inv. 32.100.55 Metropolitan Museum of Art

⁸⁵⁰ FÉLIX, Emília - *Jóias e outros bens da Rainha D. Catarina : Arquivo Nacional da Torre do Tombo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

decorações com temáticas diferentes nas duas faces do prato). Tem representada uma cena de batalha distribuída circularmente em torno de uma reserva circular armoriada. As armas são um escudo em lisonja, de azul, três gaivotas de prata, bicadas e membradas de vermelho. Elementos exteriores: coronel de nobreza e duas palmas de sua cor passadas em aspa. Estas armas são as usadas pela família Poulpique, da região da Bretanha⁸⁵¹.

Estas cenas de batalha foram relativamente comuns nas peças deste tipo, reproduzindo em muitos casos gravuras da obra gravada de Bernard Salomon⁸⁵² na qual constam várias cenas de batalha relatadas no Antigo Testamento como a dos israelitas e amalequitas em Refidim. Nestas gravuras Bernard Salomon representou os homens em combate a pé e a cavalo trajando à romana, tal como os observamos na salva da Ajuda. Embora não tenhamos encontrado uma fonte para a cena representada nesta salva, consideramo-la obra próxima de outras com temática semelhante, datáveis da segunda metade do século XVI, saídas dos ateliers de Mestre I.C.⁸⁵³ e de Pierre Reymond, entre outros esmaltadores, mas também de obras mais tardias saídas da mão de Jacques I Laudin (c.1627-1695)⁸⁵⁴. O desenho dos rostos, uma pequena mancha branca para evidenciar a modulação dos joelhos, ou as orlas das túnicas sempre realçadas com um filete dourado fino, são aspectos que lembram as produções atribuídas não a Pierre Reymond, mas ao seu atelier, como uma placa no museu d'Écouen⁸⁵⁵, representando o Festim de Dido e Eneias ou o gomil representando o Festim de Baltazar na colecção do Louvre⁸⁵⁶ este último marcado com o monograma P.R. mas de mão bem diferente da de outras obras assinadas pelo artista⁸⁵⁷.

Esta salva encontrava-se, à data do arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, no quarto de cama de D. Amélia, dentro de uma caixa de papelão, segundo se descreve

⁸⁵¹ A leitura heráldica que aqui propomos segue a indicada pelo Dr. João Vaz, conservador do Palácio Nacional da Ajuda, a quem agradecemos.

⁸⁵² PARADIN, Claude; SALOMON, Bernard - *Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon*. Lion: Jean de Tournes, 1555.

⁸⁵³ Na Wallace Collection com o nº de inventário c590, provavelmente de Jean de Court ou do seu atelier

⁸⁵⁴ Classificação que nos é sugerida por Veronique Notin, ressaltando embora o facto de não ter observado presencialmente a peça.

⁸⁵⁵ Inv nº E Cl 957 Musée d'Écouen

⁸⁵⁶ Inv. nº R 281

⁸⁵⁷ Muitas das obras marcadas são consideradas produzidas pelo seu atelier mas não necessariamente pela sua mão.

nos respectivos autos, aliás com inusitada minúcia⁸⁵⁸, mas desconhecemos qual o modo e data de entrada nas colecções reais.

A representação de um sol ou disco radial a ouro no interior do pé, numa zona à partida destinada a permanecer oculta, embora estranha (e a nosso ver sem explicação, sobretudo numa peça não decorada na parte de baixo) levou-nos inicialmente a considerar a possibilidade de se tratar de uma marca identificativa de um atelier ou artista.

A observação de outras peças com a mesma particularidade com qualidade e características de execução bem distintas fez-nos abandonar essa hipótese. Localizámos pelo menos três peças com esse recurso: Uma taça com pé, com cenas relacionadas com a história da Arca de Noé, assinada com o monograma *IC*, presumivelmente Jean de Court ou oficina de Jean de Court, com datação a atribuída a c. 1569-c.1600, na Wallace Collection; Uma taça com pé no Walters Art Museum, com uma representação de Moisés destruindo as Tábuas da Lei, igualmente marcada com o monograma *IC*, com datação atribuída a c. 1555- 1585; Uma taça com pé atribuída a Pierre Reymond representando Lot e suas filhas, na colecção do Louvre⁸⁵⁹. Todas peças de características bem distintas.

Na colecção Palmela, hoje dispersa, encontrava-se uma salva muito aproximada da que aqui descrevemos - Nuno Vassalo Silva atribuiu-a a Jacques I Laudin por se apresentar marcada com o monograma *IL*⁸⁶⁰.

Placa - Virgem com o Menino

Uma placa representando a Virgem com o Menino, hoje na colecção da Fundação Medeiros e Almeida, está atribuída a Pierre Reymond graças ao monograma *P.R.* a negro aposto no contra-esmalte.

Sophie Baratte cataloga na colecção do Louvre uma peça que poderíamos aproximar comparativamente desta⁸⁶¹ pois segue um modelo comum embora com

⁸⁵⁸ ANTT. PT-PNA-DGFP Auto de arrolamentonº 37: Nº 37. V- (nº Inv. 1840)/ *caixa de papelão, contendo uma salva de/ pé, d'esmalte de Limoges, azul escuro, tendo/ no pé um filete dourado em toda a/ volta, e outros no sentido de cima para bai/xo. A salva propriamente é decorada/ por dentro com um escudo no meio, azul/mais claro, com três aves brancas, d'azas ama/rellas, encimado por uma coroa, ladeado por/ duas palmas verdes que se cruzam em baixo, / emoldurado tudo em duas virolas que cer/cam o fundo com pintas d'ouro e à volta, em / esmalte branco e azul, numa batalha de guer/reiros antigos. Tem de D-0,24 e de A. 0,07 1/2*

⁸⁵⁹ Inv. C591; Inv. 44.199; Inv. R 312

⁸⁶⁰ SILVA, Nuno Vassalo e.- Esmaltes. In - *Uma Família de Colecionadores. Poder e Cultura/ Antiga Colecção Palmela*. Lisboa: Instituto Português de Museus/ Casa Museu Anastácio Gonçalves, 2001. p. 172. Não nos foi possível localizar esta peça nem observar o referido monograma.

inversão das figuras e com omissão dos anjos que ladeiam o trono. A peça do Louvre foi, por razões estilísticas e formais, atribuída a Pierre Reymond por Marquet de Vasselot⁸⁶² embora não apresente marca alguma do autor. Sophie Baratte chama a atenção para a desproporção do trono arquitectónico que retira protagonismo às figuras, como um aspecto que dificilmente veríamos em obra de Pierre Reymond.

A peça da Fundação Medeiros e Almeida apresenta alguns detalhes que nos levantam dúvida, como a aparência homogénea do contra-esmalte e o aspecto do monograma, sem qualquer evidência de desgaste ou envelhecimento, além da configuração das asas, rostos e cabelos dos anjos que ladeiam o trono, que nos sugerem representações mais tardias⁸⁶³. Em todo o caso a aparência clara do reverso evidencia uma excelente preparação da placa de suporte, para receber o contra-esmalte, não muito comum nessas peças.

A representação é algo mais elaborada que a do Louvre, apresentando além dos anjos a que já aludimos, um ornamento de folhagens encimando a concha sobre a cabeça da Virgem, prolongando portanto o remate superior do trono. Os braços do trono são rectos sem as contracurvas que observamos na placa do Louvre. A forma como o manto se distribui sobre o tronco da Virgem é também mais complexa na placa da FMA com uma belíssima modelação de sombra no azul. Tal como a peça do Louvre, apresenta um friso dourado contornando toda orla da placa. A peça - adquirida em 1966 ao antiquário Ronald A. Lee de Londres - apresenta uma moldura em prata dourada⁸⁶⁴ do século XIX.

Placa - Natividade

Na colecção do Museu Nacional de Arte Antiga encontramos uma placa com a representação da adoração do Menino, de boa execução e, tal como a anterior, em muito bom estado de conservação (tendo apenas perdido parte do realce a ouro), a tal ponto que nos leva a duvidar da sua genuinidade.

A dúvida levanta-se sobretudo pela conjugação desse aspecto com a divergência do rosto de São José e mesmo da cabeça e expressão do rosto do Menino relativamente

⁸⁶¹ Inv. AO 4009

⁸⁶² BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 78

⁸⁶³ Sem outro fundamento para as nossas dúvidas mantemos a classificação proposta pela FMA que corresponde à classificação que acompanhava a peça no momento da sua aquisição e que é corroborada por Véronique Notin

⁸⁶⁴ Segundo a ficha de inventário da FMA

aos padrões de representação fisionómica mais comuns no esmalte de meados de quinhentos. O rosto do Menino é bem delineado e com caracteres infantis, mas o mais inesperado (porque invulgar) é a expressão, com um olhar de receio direccionado para os dois animais que sobre ele se debruçam, uma clara superação da expressão parada e do olhar perdido no infinito que caracteriza, invariavelmente, as representações do Menino no esmalte pintado que conhecemos.

Considerando estas dúvidas à partida (à semelhança da peça anteriormente descrita) resta-nos a comparação formal e estilística com outras placas aparentemente afins, sendo que, as únicas que podemos aproximar da placa do MNAA, integram a colecção de esmaltes do Louvre, não nos tendo sido possível observá-las presencialmente. Além disso, estão reproduzidas exclusivamente a preto e branco, o que limita em muito qualquer análise mais precisa. Em todo o caso, aspectos como o desenho dos rostos, em traço fino, distinto do usado no contorno dos panejamentos, uma forma especialmente hábil de estruturar a composição de modo a que o espaço se apresente profundo e amplo, evidenciando um domínio das fórmulas de representação do espaço em perspectiva, o traço rápido e despreocupado na representação dos pequenos tufo de verdura no chão, parecem ser comuns a duas placas do Museu do Louvre⁸⁶⁵. Estas duas placas representam, uma a Visitação outra o Nascimento da Virgem e são catalogadas por Sophie Baratte (com alguma margem de dúvida) como sendo da autoria de um esmaltador activo durante o século XVI⁸⁶⁶. As mesmas haviam repetidamente sido atribuídas a Pierre Reymond por Leon Laborde, Alfred Darcel e Marquet de Vasselot, atribuição essa que a autora questiona por não encontrar nelas afinidades com a obra desse artista. A comparação, por exemplo, dos traços finos nos rostos e nas mãos das figuras da placa do MNAA não favorece de facto essa atribuição.

Placa - Crucifixão

Mas nem só as peças anónimas levantam problemas de classificação. Se na aproximação do final de Quinhentos parece começar a ser mais corrente a marcação do esmalte pintado, essa marcação por monogramas e mesmo por extenso está longe de ser inequívoca, por razões que adiante analisaremos com mais detalhe.

Uma placa com representação da Crucifixão (**Catálogo n.º 119**), que poderá ter pertencido à colecção da Academia das Ciências e se encontra hoje no MNAA, é um

⁸⁶⁵ Inv. n.º MR 2537, MR 2538

⁸⁶⁶ BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 75-76

bom exemplo dos problemas que se levantam na atribuição de autorias e datas ao esmalte pintado. A placa, cujo reverso se encontra inacessível porque coberto com uma fina placa de tartaruga, apresenta algum paralelo técnico com outras peças, designadamente uma Crucifixão do MAD⁸⁶⁷ em que observamos uma mesma atmosfera, a mesma forma de realçar a ouro os panejamentos e o casario, a aplicação de *paillon* sob esmalte translúcido nos panejamentos, alguma semelhança nas fisionomias e na pigmentação das carnações das figuras.

A placa do MAD, não assinada, está atribuída a Leonard II Limosin⁸⁶⁸ (c. 1560-65 – 1635) por comparação com uma outra da colecção do Musée des Beaux Arts de Limoges⁸⁶⁹ marcada com o monograma *IL*, com as iniciais separadas por flor de liz, monograma cuja atribuição a Léonard Limosin está bem documentada⁸⁷⁰. A peça hoje no MNAA apresenta um monograma já de difícil leitura entre *IL* e *LL* com as duas iniciais antecederas, intercaladas e sucedidas por pequenas estrelas ou quadrifólios, mas onde não consta a flor de liz.

Um outro aspecto fundamental distingue esta peça das restantes, que é a iconografia: As duas peças do MAD e do Musée de Limoges são inspiradas em gravuras de Hieronymus Wierix segundo Martin de Vos⁸⁷¹, em nenhuma das quais consta a presença de São Francisco ajoelhando junto à cruz⁸⁷².

O parentesco com a peça do MAD é incontornável, mas são-no também algumas diferenças relevantes (além da iconográfica já mencionada) como a forma dos nimbos ou a qualidade do esmalte translúcido sobre o *paillon*, menos claro na peça do MAD, e também o tratamento da anatomia e da modelação da sombra nas carnações da figura de Cristo. Escusamo-nos por isso de qualquer atribuição precisa de autoria, não obstante a presença do monograma que a deveria identificar.

⁸⁶⁷ Inv n° GR 22

⁸⁶⁸ BLANC, Monique - *Emaux peints de Limoges XVe - XVIIIe siècles. La Collection du Musée des Arts Décoratifs*, p. 188

⁸⁶⁹ Inv. n° 34

⁸⁷⁰ BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 391

⁸⁷¹ Duas gravuras distintas em vários aspectos, ambas na Bibliothèque nationale de France, uma delas datada de 1584. Cf. BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. XXIV-XXV

⁸⁷² Outras peças com iconografia muito aproximada, eventualmente inspiradas noutras variantes gravadas da pintura de Vos, encontram-se na colecção do Walters Art Museum (Inv, n° 44.264 atribuída a Jean I Limosin e Inv. 44.32 atribuída a Jean I ou Jean II Limosin, esta última com Maria Madalena ajoelhando aos pés da cruz como São Francisco na placa do MNAA); uma outra placa inspirada em fonte próxima e assinada I.L. encontra-se no V&A onde tem o n° 164-1889) Philippe Verdier relaciona as três peças com uma outra fonte iconográfica. Uma gravura de Antoine van List, segundo composição de P. van der Borcht. Cf.: VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 356

A associação à gravura, ainda que a placa a não reproduza na íntegra, propõe uma data próxima do último quartel do Século XVI, que o desenho das fisionomias, o modo de representar os raios de luz distribuídos pelo céu, o esmalte translúcido de tom acastanhado sobre *paillon* e os apontamentos a ouro produzidos numa espécie de tracejado, ajudam a sustentar.

O cruzamento destas características com as iniciais que constituem o monograma sugere, pelo menos, duas possibilidades de autoria: Joseph Limosin (c. 1595-c. 1636) ou Leonard II Limosin (c. 1560-65 – 1635), e devem ser consideradas apenas como tal.

Placa - Caminho de Emaús

Uma placa pouco vulgar pelas suas dimensões e pela temática representada (sem dúvida de uma série) surgiu já tardiamente neste levantamento, resultado de um legado de um particular à Misericórdia do Porto. Reforça a ideia de que muitas peças se conservarão desconhecidas em colecções particulares em Portugal, certamente pouco valorizadas resultante do pouco destaque dado a esta tipologia em contexto nacional. Trata-se de uma placa que poderá ter pertencido a um retábulo, por certo de grande impacto dadas as suas dimensões.

Não conhecemos nenhuma outra placa em esmalte pintado em que se represente esta passagem bíblica. Dado o seu teor, dificilmente se destinaria a funcionar isoladamente, devendo pois ter integrado um retábulo da Paixão de Cristo.

Um grupo de peças em distintas colecções - em que sem dúvida se integra esta placa da Misericórdia do Porto - parece poder isolar-se. Têm em comum o desenho rápido mas preciso, as fisionomias de traços peculiares (olhos alongados, o que lhes confere por vezes uma expressão estranha), uma gama de cores específica onde se destaca um verde escuro profundo, de belo efeito, e sobretudo, o recurso a dois padrões florais na ornamentação dos panejamentos, muito particulares. Estes dois padrões, um deles de grandes flores de pétalas finas, repete-se em quase todas as placas desse grupo, em, pelo menos, um dos tecidos. A sua aparência delicada e o facto de serem pintados a ouro compensam o efeito de repetição que sugere uma produção seriada com recursos próprios, visando manter o efeito precioso e decorativo.

Parte dessas peças, designadamente as do Musée des Beaux Arts de Limoges, um retábulo em seis peças no Musée de Ecoen e outras duas placas de uma série no mesmo Museu, comportam o monograma NB, cujo desdobramento se desconhece.

Trata-se de peças datadas (1541 e 1542 as peças em Limoges e 1543 todas as peças em Ecouen).

A placa da Misericórdia do Porto está hoje muito truncada, isto é, perdeu grande parte do esmalte pela deformação grosseira da placa de cobre, pelo que não é possível sabermos se alguma vez teve assinatura e/ou data. Parece-nos razoável a associação proposta por Veronique Notin com as peças acima mencionadas, dadas as afinidades referidas. A placa da Misericórdia distingue-se das restantes apenas pelas carnações cuidadosamente modeladas e pigmentadas a vermelho, tendo uma aparência rosada bem evidente, ao passo que, nas restantes, as carnações não recebem pigmentação rosa pelo que se apresentam brancas com modelação cinza. Parte das placas a que nos referimos da autoria de Mestre NB reproduzem gravuras da *Pequena Paixão* de Dürer, mas não nos foi possível identificar a fonte iconográfica usada na placa da Misericórdia do Porto.

Placa - São João Baptista

Uma peça na colecção da Casa Museu Medeiros e Almeida, importada do Reino Unido em época recente (1966) dá-nos um eco ainda mais claro das características das produções do final do século XVI ou, talvez até, dos primeiros anos do século seguinte. Trata-se de uma placa rectangular que representa São João Baptista (**Catálogo nº 118**), de corpo inteiro, vestido com uma pele e com um manto.

Numa composição menos comum, agrupa dois medalhões ovais na secção superior ladeando a cabeça da figura, nos quais se representam duas cenas da vida do Santo: Baptismo de Cristo e Pregação. Aos seus pés, à esquerda, uma cartela ou escudo oval, cortada a meio por faixa dourada, encerra na secção superior dois pentafólios e na inferior apenas um, tratando-se por certo de um sinal heráldico, que não identificámos.

Esta placa poderá originalmente ter integrado um conjunto ou ter simplesmente funcionado isolada, servindo alguma invocação específica.

Conserva uma atribuição a Jean Limosin, e a c. de 1560, cujo fundamento desconhecemos (e que deverá acompanhar a peça desde, pelo menos, a sua aquisição). A Jean ou Jehan Limosin (c. 1580-1646) estão atribuídas peças que formalmente e em termos genéricos poderíamos aproximar da placa de São João Baptista como a da colecção do Walters Art Museum que citamos a propósito da placa da Crucifixão (**Catálogo nº119**).

Uma observação formal e estilística, com toda a margem de falibilidade que temos vindo a reconhecer a esse critério, leva-nos a reconhecer uma maior aproximação

à obra conhecida de Martial Reymond (c. 1570-75- 1609)⁸⁷³, de quem existem seis medalhões (marcados com monograma MR) na colecção do Louvre⁸⁷⁴. Nestes, o desenho das figuras assemelha-se muito ao dos dois medalhões da placa que aqui analisamos e são, em qualquer dos casos, mais próximos das produções de outros autores activos no final do século XVI e início do XVII, como o polémico Mestre I.D.C. ou Suzanne de Court.

Uma semelhança mais flagrante pode estabelecer-se com um prato oval ou travessa pertencente à Frick Collection⁸⁷⁵ e no qual observamos a mesma destreza no delinear das anatomias, a mesma particularidade técnica no realce a ouro dos panejamentos e da vegetação, sem dúvida uma mesma paleta preferencial e um desenho de contorno das orelhas da figura muito específico, que se repete nas peças assinadas com o monograma do autor⁸⁷⁶.

Trata-se de qualquer modo de uma peça notável, merecedora de estudo mais extensivo que o que aqui nos propomos fazer.

Placa - Diana e Calisto

Um dos exemplos da produção de pequenos objectos utilitários mas requintados, que introduziram novas tipologias no universo das peças esmaltadas produzidas ao longo do Século anterior são as placas para revestimento da parte posterior de espelhos. Esta tipologia é, nas colecções portuguesas, representada por um único exemplar pertencente à colecção do MNAA⁸⁷⁷, onde entra tardiamente.

A temática - representada por Primaticcio na ala dos banhos de Fontainebleau⁸⁷⁸ - reflecte, na opinião de Sophie Baratte, o gosto pelas mulheres “à la toilette” e pela nudez que o pretexto da mitologia proporciona e se adequa bem à função. Uma peça afim existe no Walters Art Museum com uma outra temática, não mitológica mas do Livro de Daniel⁸⁷⁹, todavia obedecendo ao mesmo gosto, representando Suzana surpreendida no banho pelos anciãos.

⁸⁷³ BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 403

⁸⁷⁴ Inv. N° MR R 284

⁸⁷⁵ Prato *Apolo e as Musas* Inv. n° 1916.4.29

⁸⁷⁶ Veronique Notin chamou-nos a atenção para este detalhe muito particular e corroborou esta hipótese de atribuição.

⁸⁷⁷ Embora não nos tenha sido possível abrir a estrutura que constitui o emolduramento da peça, supomos que se trata também de um espelho, todavia coberto na frente por lâmina metálica

⁸⁷⁸ BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 393

⁸⁷⁹ Inv 44.134

A placa para espelho com Diana e Calisto, do MNAA, inspira-se numa gravura de Étienne Delaune que encontramos reproduzida igualmente num espelho do Louvre, num outro no Musée des Beaux Arts de Châlons-en-Champagne e ainda num outro no Musée des Beaux-Arts de Limoges⁸⁸⁰. Esta última peça é estilística e tecnicamente mais aproximada da placa portuguesa que a anterior, e podemos mesmo admitir que provenha de um mesmo atelier, talvez o mesmo que produziu o espelho do Walters Art Museum a que nos referimos, dada a semelhança dos traços das fisionomias das figuras, das anatomias, o contorno firme a negro das figuras, o desenho da vegetação, a paleta utilizada e, sem dúvida, a técnica de *paillon* e o tipo de realce a ouro.

A peça do Walters Art Museum está atribuída a Jean II Limosin (activo no início do século XVII)⁸⁸¹. A única peça que localizámos deste tipo e com esta representação, comportando uma assinatura, tem o ambíguo monograma *LL*. Segue muito de perto a gravura, tal como qualquer das outras e tecnicamente é muito aproximada das peças de Limoges e de Lisboa, mas aspectos como o traço, o desenho das fisionomias e da vegetação e o uso de pequenos traços ou pontos nalguns contornos, em vez de uma linha contínua, distinguem-nas o suficiente para não as podermos relacionar sem reservas com o mesmo atelier.

As três últimas peças que analisámos (Placa com a Crucifixão, Placa com São João Baptista e placa com Diana e Calisto) são peças que podemos situar entre o final de Quinhentos e o início de Seiscentos e que, de algum modo, representam um período de transição na produção do esmalte pintado em Limoges

O esmalte pintado a partir de 1600

O esmalte pintado a partir dos primeiros anos do século XVII coloca, como para o período anterior, inúmeras questões de classificação. Embora se saiba bastante mais dos esmaltadores desta época que dos seus antecessores, pois os arquivos em Limoges

⁸⁸⁰ Inv. OA 986 e Inv. 2002.5.1 respectivamente

⁸⁸¹ A peça não é assinada nem marcada; a atribuição é de Philippe Verdier que a faz mantendo dúvidas, VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 380. Na ficha de inventário disponibilizada actualmente a atribuição já não apresenta interrogação https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Limosin_II_-_Susanna_and_the_Elders_-_Walters_44134.jpg, consulta em 25-09-2015. Jean II Limosin não é mencionado na lista de biografias de esmaltadores de Maryvonne Beyssi-Cassan que temos vindo a citar.

são prolíferos em documentos onde são mencionados e, por outro lado, haja um número mais elevado de peças assinadas ou marcadas, os equívocos mantêm-se. Geram a maior confusão as iniciais IL e PN por serem as iniciais de vários esmaltadores mais ou menos contemporâneos. Agravam a confusão as peças assinadas por vários membros da família Laudin, a saber, Jacques I, Jacques II, Noël I, Noël II, Nicolas I, Jacques I e Jacques II.

Jacques I Laudin (c. 1627-1695) era filho de Noël Laudin e irmão de Nicolas I Laudin (1628-1698), todos os três esmaltadores. Jacques morreu sem descendência e foi sucedido por um sobrinho igualmente chamado Jacques, a quem a literatura especializada convencionou chamar Jacques II Laudin (c. 1663-1729). A produção destes dois esmaltadores é muito aproximada em termos estilísticos e, mesmo os autores que mais a fundo estudam as suas obras, escusam-se frequentemente de fazer essa distinção⁸⁸². Já as características do contra-esmalte (que pelas razões apontadas não pudemos observar em muitas das peças em Portugal) e o desenho nas peças em *grisaille* são aspectos tidos como diferenciadores da obra dos dois esmaltadores.

Encontramos hoje inúmeras peças assinadas IL, monograma ambíguo pois além dos dois Laudin, Jehan Limosin (c. 1580-1646) e Joseph Limosin (c. 1595-c 1636) assinaram também com ele. Jacques I Laudin terá assinado *Laudin Emailleur au Faubour de Magnine à Limoges IL* no verso das peças e *IL* na frente⁸⁸³. Louis Bourdery regista, em 1886, um esmalte com essa menção datado de 1666⁸⁸⁴. Jacques II Laudin assinou *Laudin Emailleur a Limoges ·I·L·*⁸⁸⁵, mas também *Laudin aux fauxbourgs de Magnine*, isto é, do mesmo modo que seu tio Jacques I Laudin (em cuja oficina laborou e que se supõe tenha herdado) datou peças de 1693 e 1696⁸⁸⁶ sendo que na última destas datas Jacques I era já falecido. A atribuição de peças a um e a outro autor resulta pois tudo menos consensual.

E, se a preciosa investigação conduzida nos arquivos de Limoges por Maryvonne Beyssi-Cassan nos dá informação bastante rigorosa sobre as datas em que estes esmaltadores viveram e trabalharam em Limoges, dessa documentação pouco se extrai que nos ajude a atribuir as obras aos seus autores.

⁸⁸² BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 397

⁸⁸³ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 357

⁸⁸⁴ BOURDERY, Louis - Les Émaux peints à l'Exposition rétrospective de Limoges em 1886. *Bulletin de la Société archeologique et historique du Limousin*. No. 35 [também ser. 2, 13] (1888b) p. 444 Cit. por BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 386

⁸⁸⁵ BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 397

⁸⁸⁶ BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 388

Com base nas notas biográficas traçadas pela autora e porque nenhuma das peças em Portugal é datada ou representa temáticas que sugiram datação mais fina, considerámos mais correcto classificar como de Jacques I Laudin (c. 1627-1695) ou Jacques II Laudin (c. 1663-1729) todas as peças que apresentam assinatura de um destes artistas.

Estas dificuldades aumentam quando somos confrontados com peças assinadas por um desses artistas, muito aproximadas em técnica e estilo de peças assinadas por Pierre Noualhier (c. 1657-1717), que só um olhar atento e treinado pode distinguir.

As peças destes artistas têm em comum muitas vezes os recursos plásticos e paleta aproximada, as mesmas folhagem em relevo sobre fundo negro a preencher os ângulos das placas rectangulares, a emoldurar reservas ovais nas quais se inscrevem figuras de santos (**Catálogo n.ºs 125, 128 e 132 a 138**), ou no topo das placas ovais que constituem as pequenas bolsas como a do Museu do Caramulo (**Catálogo n.º131**).

Pierre Noualhier assinou com o monograma PN e no reverso P. Nouailher ou Nouailler e c. de 1690 começa a assinar P. Nouailher l'ayné⁸⁸⁷.

Entre as peças que localizámos duas apresentam marcação correspondente a esta autoria, ambas bem representativas dos equívocos que a produção desta época gera. A bolsa de terço do Museu do Caramulo que, não fora a marca *PN*, marcação invulgar neste tipo de objecto⁸⁸⁸, facilmente relacionaríamos com peças semelhantes assinadas por Jacques Laudin⁸⁸⁹ e a placa com representação de Santa Maria Madalena (**Catálogo n.º 132**) que apresenta assinatura P. Noualhier no verso. Esta placa é semelhante a uma semelhante a outra (do Musée des Arts Decoratifs de Bourges, Fig. n.º 192 do Catálogo) igualmente assinada, com a mesma iconografia, partindo da mesma fonte⁸⁹⁰, com desenho muito próximo, todavia numa paleta muito diferente, que seríamos levados a atribuir a outro artista.

Com o objectivo de classificar peças em *grisaille*, na tradição do século XVI, assinadas por um Pierre de Nouaillier, Alfred Darcel fez, através de documentação disponível nos arquivos de Limoges, a distinção entre Pierre I Nouaillier (pai de Jacques Nouaillier de quem existe registo de datas de nascimento e morte, 1605-1670 e Pierre II Nouaillier (1657-1717) filho de Martin Nouaillier. Um porta-paz em *grisaille*, datado de

⁸⁸⁷ BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 400

⁸⁸⁸ Segundo informação verbal de Veronique Notin em 22 de Abril de 2014

⁸⁸⁹ Como a bolsa de terço do Musée du Louvre Inv. n.º MR R 204, por exemplo.

⁸⁹⁰ A fonte será uma gravura de Nicolas Bazin, segundo um modelo de Charles le Brun (cf. Notice n.º 111 http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr)

1682 e assinado *P. Noualhier Fecit* no verso, fez no entanto rever esta separação levando Louis Bourdery a reagrupar de novo todas as obras assinadas P. Nouailier e/ou monogramadas *PN*, sob uma mesma mão, a de Pierre II Nouaillier, filho de Jacques Noualhier⁸⁹¹.

Em nosso entender, a ser genuína a placa com representação de Santa Maria Madalena (**Catálogo nº132**) (bem como a sua congénere do Musée des Arts Decoratifs de Bourges), é deveras estranha a heterogeneidade do ponto de vista do desenho e da qualidade de execução que encontramos no agrupamento assim criado, isto é, em peças desse tipo e placas afins, como as do Musée du Petit Palais⁸⁹².

Igualmente difíceis de classificar, nem que apenas com o fim de estabelecer alguma organização entre as peças identificadas, são as placas sem qualquer marca de autoria, como as peças (**Catálogo nº133 a 137**).

Pelas razões já enunciadas, os esforços para encontrar paralelos entre os muitos exemplares conhecidos nem sempre são bem sucedidos. As aproximações estilísticas e formais que apresentamos, pretendem ser apenas propostas que têm como objectivo fornecer pistas de classificação que novos exemplares e nova bibliografia podem ir ajudando a corroborar ou a fazer descartar.

Uma placa pouco vulgar, no Museu da Quinta das Cruzes, Funchal (**Catálogo nº123**) pode relacionar-se com duas outras peças do Louvre⁸⁹³ e uma outra na Wallace Collection⁸⁹⁴ e ainda, com menor aproximação, a uma outra no Musée des Beaux Arts de Limoges. Trata-se de representações de mulheres jovens a três quartos, todas elas com alguns pontos em comum. Uma das placas do Louvre apresenta uma mulher virada três quartos à esquerda, com uma coifa de formato peculiar na cabeça e uma gola redonda, franzida, que se estende até aos ombros. A placa do Museu da Quinta das Cruzes (MQC) apresenta uma figura na mesma posição (com a diferença de que o seu olhar enfrenta o do observador), com traços fisionómicos muito semelhantes, e uma gola exactamente igual. As outras placas de Paris, de Limoges e de Londres representam figuras com coifas iguais às que acima descrevemos, mas têm golas mais amplas, de

⁸⁹¹ NOTIN, Véronique [et. al] - *La rencontre des héros - Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections du Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris et du musée municipal de l'Evêché de Limoges* [Cat. exp.], p. 218-219

⁸⁹² Inv. n° PPO02034-PPO02037

⁸⁹³ Inv. n° OA 998 e inv. OA 997

⁸⁹⁴ Inv. c599

perfil quadrangular. Este tipo de gola pode ser datado de c. de 1640 a partir das gravuras de Abraham Bosse⁸⁹⁵.

Na placa do Louvre a figura segura um livro e um terço nas mãos mas tem na sua frente um elemento quadrangular com dois círculos dourados, não identificado, que poderá evocar um tabuleiro, uma prancha, ou, como sugere Suzanne Higgott⁸⁹⁶, um rolo. A placa do MQC apresenta na frente da figura um quadrado negro liso sob o qual se ocultam parte dos braços e as mãos da figura. Na placa de Londres e na de Limoges o elemento na frente da figura tem efectivamente a configuração aproximada de um rolo que a figura parece desenrolar sobre o colo. Da cintura de ambas as personagens pende um cinturão com medalha que se aloja no rolo.

De difícil interpretação este elemento parece relacionar essas duas peças que, embora ambas atribuídas a Jacques I Laudin, parecem ter sido produzidas por diferentes mãos o que nos faz considerar que estas figuras femininas representariam algum tipo, ou categoria social, ou protagonista de um qualquer episódio em particular, que mereceu a atenção de pelo menos dois artistas diferentes.

Essa aproximação às temáticas mais ou menos anedóticas contemporâneas do fabrico caracterizou, na opinião de alguns autores, a produção do esmalte pintado em Limoges a partir das primeiras décadas do século XVII, sobretudo a partir de 1620, provavelmente como reflexo de uma necessidade de encontrar nova clientela, quando a encomenda de corte diminuiu⁸⁹⁷. Estas placas, com representações de mulheres, têm em comum o facto de todas as figuras usarem vestidos de cor violeta. A semelhança das coifas, não obstante a diferença das golas, sugeriu a Sophie Baratte uma datação aproximada para todas elas c. de 1640.

Todas estas placas (com excepção da do MQC, desconhecida dos especialistas) têm vindo a ser atribuídas a Jacques I Laudin com base na classificação de Bourdery, em 1888, de duas peças, a do Museu de Limoges e uma outra hoje não localizada. A peça não localizada era assinada *Laudin emailleur a Limoges. I.L.* e seria, segundo Bourdery⁸⁹⁸, próxima sobretudo da que hoje se encontra no Louvre com o nº 988 ou seja, de entre as duas do Louvre, a que mais se aproxima da placa do MQC. A placa OA

⁸⁹⁵ BARATTE, Sophie - De la datation des émaux peints de Limoges pendant le règne de Louis XIII p. 32

⁸⁹⁶ HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 357

⁸⁹⁷ BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. 315 e também BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 363

⁸⁹⁸ BOURDERY, L. - *Les Émaux peints: exposition retrospective de Limoges en 1886*, Cit. por HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 357

997 dessa colecção difere de todas as outras por ser circular e convexa, tendo no verso a representação de uma paisagem, o que faz supor ter integrado uma peça utilitária de outra dimensão, talvez uma taça.

Mantemos a aproximação ao atelier dos Laudin como proposta de classificação, embora a placa do MQC não apresente qualquer marca ou assinatura.

Outras peças aproximadas podem encontrar-se nas colecções do National Museum of Scotland, Edimburgo, no Musée National de la Renaissance, Écouen e Pallazzo Barberini, Roma⁸⁹⁹.

Duas placas - São João Evangelista e São Marcos(?)

Por certo anteriores a estas representações de mulheres, são duas placas invulgarmente grandes (19,8 x 17,5), representando uma São João Evangelista e a outra, um outro Santo não identificado, talvez São Marcos (**Catálogo n°121**). Estas placas, singulares também no tipo de desenho de traço espesso, na modulação das carnações e na expressividade dos rostos lembram uma cabeça de Cristo da colecção do Louvre⁹⁰⁰.

As figuras são representadas a meio corpo e em posição frontal, com carnações brancas mas moduladas a cinza e vermelho com fino reticulado. Os panejamentos são de cores profundas, com realce a ouro num tracejado espesso que caracterizaria boa parte da produção do século XVII. A túnica de São João, branca, tem um tratamento verdadeiramente pictural, sendo visível a pincelada e já não apenas o traço e a mancha de cor. As figuras inscrevem-se sobre fundos negros decorados com motivos florais, delicados mas sumários, que parecem anunciar os enquadramentos florais mais elaborados que encontramos noutras placas aparentemente posteriores.

Placa - Santa Ana ensinando a Virgem a ler

Uma outra peça que sujeitámos a exercício de aproximação, também da colecção do Museu da Quinta das Cruzes é uma placa com Santa Ana ensinando a Virgem a ler (**Catálogo n° 133**). Pelo formato invulgar do friso branco que cerca a cena, pelo tipo de pincelada e distribuição da cor, pela paleta e pelo desenho da fisionomia da figura, pudemos relacioná-la com uma peça do Musée des Arts Décoratifs de Bourges: a n° 1865.208.2 atribuída a Bernard Noualhier por Veronique Notin, em 2006⁹⁰¹. Relacionámos depois estas duas peças com uma placa representando São Tomás, com

⁸⁹⁹ Segundo HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, p. 358-359 (notas 11,12,13)

⁹⁰⁰ Inv. n° OA 990

⁹⁰¹ Cf. http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr; notice n° 87

as mesmas características relativamente à paleta e à pincelada, bem como à forma sumária de representar as nuvens, assinada em baixo, na frente, *Bernard Nouailher Le Jeune invencia et fecit a Limoges Rue Magnine 1750*, que foi comercializada em 2007 pela leiloeira Brunk Auctions⁹⁰². Este esmaltador não está identificado no conjunto de biografias de Maryvonne Beyssi-Cassan que temos vindo a citar.

Salva dos quatro Evangelistas

No Museu Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa encontramos outra das duas salvas esmaltadas subsistentes nas colecções portuguesas (**Catálogo nº 130**). Trata-se de uma peça compósita, no sentido em que resulta de montagem de duas peças - um pé e um prato - que, muito provavelmente, pertenciam a duas peças distintas, de esmaltadores diferentes.

O prato é decorado em *grisaille* realçada a ouro com quatro grandes figuras de Evangelistas recostados sobre nuvens, acompanhados dos seus símbolos ou atributos, organizados em torno do centro. A salva, não decorada no verso, está assinada por um dos artistas chamados Jacques Laudin, não sendo possível distinguir com rigor a produção destes dois artistas (a laborar num mesmo atelier) dada a semelhança das suas obras e o facto de ambos usarem a mesma assinatura e monograma. A qualidade do desenho, de contorno fino, e a modelação suave da sombra aproximam-na mais das produções deste atelier datadas ou datáveis do século XVII.

Não nos foi também possível identificar a fonte iconográfica a que o artista terá recorrido, mas localizámos num catálogo de venda da leiloeira J. Kugel, Paris, publicado em 1994, dos esmaltes da extraordinária colecção de esmaltes de Hubert de Givenchy⁹⁰³ onde se encontrava um escritório, outrora da colecção de James de Rothschild, com uma curiosa interpretação da mesma gravura que terá servido de matriz a esta salva.

O escritório de Givenchy é marcado com o monograma P.N. identificado como de Pierre Noailhier pelo autor do catálogo. Nesta peça as mesmas figuras foram organizadas também circularmente mas com as cabeças junto à orla do prato que serve de base ao escritório (e não com as cabeças junto do centro como na salva de Vila Viçosa) exercício que terá obrigado um dos artistas a alguma invenção na distribuição

⁹⁰²Brunk Auctions, Asheville, Tennessee, Estados Unidos. Venda 6 de Janeiro de 2007, (lote 696) Cf. https://www.liveauctioneers.com/item/2958678_18th-century-nouailher-limoges-plaque

⁹⁰³ KUGEL, J.; DESCHEEMAEEKER, Bernard - *Emaux de Limoges de la Renaissance provenant de la collection M. Hubert de Givenchy*. Paris: J. Kugel, 1994. p. 102-103

dos elementos associados às figuras. A salva de Vila Viçosa deverá datar aproximadamente do mesmo período, isto é, o último quartel do século XVII.

Já quanto ao pé que lhe foi aplicado, ostentando na parte interior do cone o monograma P.C. em ouro atribuído ao esmaltador Pierre Courteys⁹⁰⁴, a data é por certo anterior, talvez dos meados do século XVI e bem distinta no desenho, na densidade da *grisaille* e na minúcia dos elementos representados. A temática das guirlandas com frutas suspensas, em alternância com querubins, e o festão de folhas de louro no friso junto ao pé são elementos muito familiares na generalidade das obras atribuídas a este artista (embora se encontrem muito similares na obra de Pierre Reymond); podemos encontrá-los, por exemplo, no pé de um gomil do Walters Art Museum⁹⁰⁵ assinado P.C., ou na orla de um prato representando o mês de Julho na colecção do Louvre⁹⁰⁶; porém em nenhum dos casos associados a enrolamentos em voluta com a configuração dos que encontramos neste pé. Esta gramática decorativa foi amplamente divulgada em Limoges na segunda metade do século XVI através da gravura de artistas como Étienne Delaune, e aplicada em dezenas de peças de aparato assinadas pelos mais ilustres artistas do esmalte pintado.

Doze placas - Os doze Césares

O apreço renascentista pelo retrato associado ao coleccionismo erudito de moedas e medalhas proporcionou o desenvolvimento da moda da representação dos imperadores romanos em perfil *numismático*. A série de doze gravuras da autoria de Marcantonio Raimondi impressa c. de 1520, foi o primeiro grupo de gravuras a representar a série dos imperadores republicanos romanos da obra de Suetónio⁹⁰⁷. Outros artistas como Pisanello haviam já criado medalhas *al antica*, e Mantegna, Bellini, Andrea Fulvio, entre outros, haviam já representado moedas romanas antigas no contexto de pinturas a fresco, escultura iluminura e mesmo gravura.

⁹⁰⁴ Este artista não se encontra biografado na lista de esmaltadores publicada por Maryvone Beyssi-Cassan que temos vindo a referir, segundo Sophie Baratte conhecem-se obras assinadas com o seu monograma e por vezes com o apelido por extenso e datadas entre 1544 e 1568, terá morrido antes de 1581. Cf.: BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 274

⁹⁰⁵ Inv 44 278

⁹⁰⁶ Inv. MR 2433

⁹⁰⁷ A obra *De Vita Caesarum de Suetonius Tranquillus* escrita em 121 d. C.

O que a obra de Raimondi trouxe de novo foi o grande formato, em folios isolados, conferindo às gravuras o carácter de medalhas antigas, reforçado pela modelação “escultórica” dos perfis⁹⁰⁸.

À excepção das representações de Julio César, Augusto, Vitélio e Vespasiano, as representações seguem sempre muito de perto as moedas antigas em que se inspiram, embora com alterações no direccionamento do perfil, bem como adição de pequenos pormenores.

Outras obras sobre o mesmo tema que granjearam popularidade entre amadores e coleccionistas, por reproduzir com grande rigor as moedas antigas, seriam o tratado de numismática *Vivae omnium fere imperatorum imagines* de Hubrecht Goltz, publicada em Antuérpia em 1557 e a série gravada pelo flamengo Jacob II de Gheyn⁹⁰⁹.

A ampla difusão das fontes gravadas fez pulular estes medalhões na arquitectura italiana e francesa, e também nas artes decorativas nos mais variados suportes. Dos meados do século XVI em diante, vemos surgirem medalhões deste tipo em esmalte pintado em placas isoladas, em conjuntos ou agrupados em peças de baixela de aparato, com representações dos imperadores romanos. Mas o maior número de exemplares subsistentes de medalhões ovais ou redondos com a representação dessa temática é produzido já no século XVII, numa espécie de síntese dos modelos de Raimondi, e saíu na sua maioria da oficina dos Laudin (Jacques I e Jacques II)⁹¹⁰. Não é conhecida a sua função específica, ainda que Sophie Baratte refira uma hipótese, sugerida pela menção num testamento do final de Seiscentos, a uma destas séries inserida como conjunto numa moldura, mas que não é inteiramente convincente⁹¹¹.

Seja como for, a sua popularidade terá sido muita pois com essa mesma temática e tendo em comum, em termos genéricos, as mesmas fontes, encontramos uma multiplicidade de exemplares, alguns de execução medíocre, outros de grande qualidade. Destacam-se os quatro medalhões na colecção do Louvre⁹¹², redondos, assinados Laudin Emailleur a Limoges IL, sem que a assinatura nos permita saber a qual dos dois esmaltadores homónimos devem ser atribuídos. Um par de castiçais no

⁹⁰⁸ VILJOEN, Madeleine - *Paper Value: Marcantonio Raimondi's "Medaglie Contraffatte"*. Michigan: University of Michigan Press for the American Academy in Rome, 2003. p. 203

⁹⁰⁹ Cf. : BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. XXXVII-XXXVIII

⁹¹⁰ NOTIN, Véronique [et. al] - *La rencontre des héros - Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections du Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris et du musée municipal de l'Evêché de Limoges [Cat. exp.]*, p. 188-189

⁹¹¹ BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*, p. 401

⁹¹² Inv. MR R 260; MR R 263; MR R 264, MR R 269

Walters Art Museum apresenta, também na base, representações dos doze césores (seis em cada)⁹¹³; são assinados *Laudin Emailleur./ au faubour. de magnine./ a . Limoges./ I.L.*

Uma de quatro placas no Musée Dobrée de Nantes apresenta a mesma cabeça alada junto à base do pescoço que vemos nas placas do MNAA.

São ainda numerosas as peças dispersas em colecções particulares e em circulação no mercado⁹¹⁴.

A generalidade destas peças é produzida em grisaille, com cor apenas nas coroas de louros e respectivas fitas, à semelhança de uma série completa que encontramos hoje na colecção do MNAA (**Catálogo nº 124**). Esta série, de desenho pouco qualificado, repete em todas as placas algumas características como sejam os lábios salientes, o formato do nariz e a desproporção do queixo, que torna algumas das figuras quase caricaturais. Três das efigies apresentam uma pequena cabeça humana inserida na base do pescoço, em duas delas essas cabeças são aladas que poderão eventualmente representar fíbulas. As doze peças estão agrupadas num estojo em três partes, articuladas entre si por charneiras, recebendo a parte central seis placas e as laterais que se dobram sobre ela três placas cada uma (as charneiras estão danificadas e as partes já separadas). As placas, excepcionalmente bem preservadas na frente e no verso, são sustidas nas cavidades por pequenos pregos⁹¹⁵.

Estas placas têm em comum com os medalhões reproduzidos nas bases dos candelabros do Walters Art Museum, atribuídos a Jacques I Laudin⁹¹⁶, os erros no grafismo do nome dos imperadores (a troca de um I por um T na placa de IULIUS AUGUSTUS e o nome SILVIUS em vez de SALVIUS na placa correspondente ao imperador Salvius Otoniano). Este aspecto pode constituir um bom ponto de partida para agrupar algumas destas peças, subsidiárias por certo de uma mesma fonte secundária já muito adulterada.

Uma de quatro placas no Musée Dobrée de Nantes⁹¹⁷ apresenta a mesma cabeça alada junto à base do pescoço como as placas do MNAA.

⁹¹³ Inv. 44.52

⁹¹⁴ Sotheby's, Fine European Furniture, 10 Abril de, 2010, Nova Iorque, lot 110; Bonhams, 18 Março 2013 Lote 1197

⁹¹⁵ Estes pequenos pregos, que não perfuram as placas apenas as sustêm, impedem mesmo assim a observação do contra esmalte de cada uma das placas, pelo que não podemos assegurar que não haja assinatura nalguma delas.

⁹¹⁶ VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 391

⁹¹⁷ Inventário não acessível, Cf. BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*, p. XXXVII

Na colecção de D. Fernando II existia, à data da venda, 1892, uma destas séries, descrita no respectivo catálogo sob o número 2338 como: *doze esmaltes em cobre representando imperadores romanos. Alt. 0,10 largura 0,08 – 36\$000918*. É possível que a série que hoje pertence ao MNAA, entrada no Museu através do Legado Barros e Sá em 1981, seja a mesma, embora o estojo não pareça de produção recente e seja estranho o facto de não ser descrito no catálogo de vendas dos bens de D. Fernando.

Uma outra série pertencia a Manuel de Albuquerque, do Porto, descrita no Catálogo da Exposição de Arte Ornamental do seguinte modo: *um estojo de pau santo contendo doze medalhões de cobre com esmaltes de Limoges, representando os doze imperadores romanos desde Julio César até Domiciano* ⁹¹⁹.

⁹¹⁸ *Catálogo dos bens mobiliários existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando* - p. 25, nº 2338

⁹¹⁹ Uma outra série, de apenas 11 placas, com esta iconografia, pertencia, em 1939, ao Conde de Aurora tendo sido apresentada numa exposição de antiguidades no Salão Silva Porto. *Guia da Exposição de Antiguidades. Salão Silva Porto*. Porto: Salão Silva Porto, 1939. P. 43, nº 346.

CAPÍTULO V

Os esmaltes e o coleccionismo em Portugal

O estudo do coleccionismo de peças em esmalte em Portugal, nos séculos XVIII a XX, foi desde o início deste trabalho identificado como uma área de investigação vasta que deveria recorrer a outros estudos, de carácter mais abrangente, sobre cada uma das colecções mais relevantes no panorama artístico português.

Na verdade, temos a percepção, através do Catálogo da Exposição de Arte Ornamental de 1882, que todas as grandes colecções do século XIX integravam peças em esmalte⁹²⁰, mas a leitura do seu enquadramento e do papel desempenhado no contexto de cada colecção só pode fazer-se quando estas estão já devidamente estudadas enquanto tal. Confrontámo-nos, no entanto, com alguma escassez de estudos nessa área e com a impossibilidade de compreendermos o pleno alcance da existência de cada um dos núcleos de esmaltes em colecções como a do Visconde de Daupias, cedo dispersa e menosprezada pela historiografia portuguesa, a colecção Palmela, apesar de tudo ainda insuficientemente estudada nas suas origens e formação e mesmo as colecções Reais, objecto de estudos pontuais, mas ainda não estudadas no seu todo e com o intuito da identificação das suas dinâmicas de formação ao longo do tempo.

A exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola

Peças em esmalte no Catálogo da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola

Objecto	Pág.	Nº	Sala	Proprietário	Descrição
Relicário	2	14	M	Sé de Viseu	Relicário de cobre esmaltado, em tudo semelhante ao nº 27. Falta-lhe a porta na parte posterior. Altura 0,19 . Fig. 81
Relicário	3	27	M	Sé de Viseu	Relicário de cobre esmaltado, de forma rectangular e a parte superior prismática, tudo coberto de ornatos dourados e de cores varias. Tem na face anterior as figuras do Padre Eterno, Christo Crucificado, Nossa Senhora , S. João e os Apóstolos. Por cima da cruz os seguintes caracteres: IHS XPS FILVS. Cabeças de serafins em relevo, etc. Nos lados S. Pedro e S. Paulo. Na face

⁹²⁰ Excluímos desta observação os numerosos itens de joalharia em ouro esmaltado presentes na exposição, bem como caixas de rapé esmaltadas classificadas como sendo do século XVIII; as peças em esmalte chinês; as peças pertencentes aos tesouros de sé e igrejas que anteriormente abordámos e cuja presença na exposição, embora significativa enquanto reflexo do critério dos organizadores, nada informa quanto ao assunto deste capítulo.

					posterior quatro figuras de anjos dourados. Obra de Limoges. Altura 0,21 m Século XII. Fig. 82
Cruz processional	3	22	M	Visconde de Monserrate	Cruz processional de cobre dourado. Altura 0.51. Sobre uma peanha de forma esférica, adornada com medalhões esmaltados representando imagens de santos, ergue-se a cruz com a imagem do crucificado n'uma face e na outra a imagem de S. João. As extremidades da haste e dos braços, n'uma e n'outra face, são adornadas com figuras de santos e outras em baixo-relevo. Todas as figuras de de carácter byzantino. Seculo XIV. Fig. 55
Báculo	2	16	M	Igreja da Ermida Castro Daire, Viseu	de cobre dourado Haste ornada com arcarias góticas e esmaltes
Anel	19	138	M	Academia Real de Bellas Artes de Lisboa	Anel abacial de latão dourado com restos de esmalte verde. No centro tem uma pedra vermelha em que está gravada uma mitra e um báculo e em redor a seguinte inscrição: PETRVS ABAS. (diam. 0,065
Placa	23	184	M	Biblioteca Publica de Évora	Placa de cobre Esmaltado, com a figura de Jesus Christo. Fazia parte de uma outra peça, da qual foi destacada. A. 0,105
Placas	23	185	M	Academia de Bellas Artes do Porto	Vinte seis esmaltes de Limoges, de 0,1 de altura e pouco menores, resguardados por uma moldura dourada, com seu vidro. Representam passagens da vida e morte de Jesus Christo. Pertenceram ao santuário do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra
[Placa]	24	192	M	Academia Real das Sciencias	Esmalte representando Cristo Crucificado, tendo aos lados aos lados a Virgem e S. João e S. Francisco de Joelhos abraçado á Cruz
Patena	25	198	M	Bibliotheca Nacional	Patena de oiro com lavores abertos a buril e dois esmaltes um de cada lado (em correcções acrescenta "Pertencia a um cálice de Alcobaça")
tríptico	25	201	M	Biblioteca Publica de Évora	Tryptico de esmalte em cobre. Altura 0,41. O quadro principal no centro representa o calvário. Aos lados: pilatos lavando as mãos; via dolorosa; descida ao limbo; Jesus e a Virgem. Em roda a seguinte legenda: ATENDITE ET VIDEITE SI EST DOLOR SIMILIS SICHVT DOLOR MEVS. Na orla das vestes de Longuinhas, que no quadro central fere com a lança o corpo de Jesus, lê-se: LONGIS AVVGLE (avegle sa...) No ultimo quadro á direita na base do genuflexório da Virgem lê-se. O MATER DEI MEMENTO MEI. Fig 85
[Placa]	25	203	M	Museu Portuense	Esmalte representando Santa Maria Magdalena
[Placa]	25	205	M	Visconde de Daupias	Esmalte de Limoges, com moldura de madeira, representando o enterro do Senhor
[Placa]	28	231	M	Visconde de Daupias	Esmalte de Limoges, com moldura de madeira, representando Jesus em casa de Annaz
[Placa]	28	233	M	Visconde de Daupias	Esmalte de Limoges, com moldura de madeira, representando Jesus no Horto
[Placa]	29	235	M	Visconde de Daupias	Esmalte de Limoges, com moldura de madeira, representando Pilatos lavando as mãos
[Placa]	28	237	M	Visconde de Daupias	Esmalte de Limoges, com moldura de madeira, representando a flagelação de Cristo
Relicario	33	265	N	Confraria do Sacramento da freguesia de Santo André e Sta. Marinha,	de cobre dourado. Tem na base quatro serafins em alto relevo; em o nó quatro esmaltes azues em medalhões ovaes, e mais acima, no corpo superior ao nó, outros quatro esmaltes semelhantes, dois de cada lado. Segue-se a parte principal do relicário, que representa um pórtico de columnas clausteadas, sustentando um frontão. Entre elles

				Lisboa	levanta-se uma peanha encimada por um cruz. Alt. 0, 58 m
Relicario	34	273	N	Confraria do Sacramento da freguesia de Santo André e Sta. Marinha, Lisboa	de bronze dourado Adornado de esmaltes azues em medalhões elípticos. A base sustenta uma pirâmide quadrangular com quatro discos de vidro. Tem em cima uma peanha a que falta o remate, talvez uma cruz. Na base de cada um dos lados da pyramide este letreiro: DE S. BERNARDO. Altura 0, 53.
Esmalte [placa]?	117	163	B	Rodrigues Soane	Representando a Magdalena
Pequena salva	129	10	G	D. Luiz	de cobre esmaltado, obra de Limoges, com uma pintura no fundo que representa Satanaz tentando Christo no deserto. Diam. 0, 12.
Cofre	133	50	G	D.Luiz	Bysantino de madeira forrado de cobre esmaltado, tendo de cada lado seis quadros representando anjos e passos da Escripura. Numa das faces leteraes, que serve de porta, a figura de S. Pedro, e na oposta varios personagens com tochas. Comp. 0,555 e alt. 0,4. Fig 3
Quadro	164	773	G	Manuel de Albuquerque, Porto	De pau santo contendo doze medalhões de cobre com esmaltes de Limoges, representando os doze imperadores romanos desde Julio César até Domiciano
Tryptico	224	14	L	Fernando Palha, Lisboa	De madeira, contendo varias chapas de cobre com esmalte de Limoges, representando S. João Baptista, o baptismo de Jesus Cristo, a degolação de S. João Baptista, o Padre Eterno e dois anjos. Tem a marca I.R. (Jan Raymond). Alt. 0, 215; largura quando aberto, 0,285.
Fruteiro	225	28	L	Duques de Palmela, Lisboa	Em cobre esmaltado de Limoges. Tem pintada no fundo Venus navegando n'uma concha com a véla larga e de um rochedo Cupido, segurando-se ao tronco de uma árvore, agarra-a pelos cabelos; por cima a legenda: NON+E PRESA MIGLIOR. Diam. 0,19
Fruteiro	225	29	L	Duques de Palmela, Lisboa	Em cobre esmaltado de Limoges. Representa no fundo o julgamento de Páris, e por baixo um escudo dentro de uma corôa de louro. Diam. 0,22
Fruteiro	225	30	L	Duques de Palmela, Lisboa	Com pequeno pé, em cobre esmaltado de Limoges. No fundo está pintado um quadro que representa David explicando os psalmos. Diam. 0, 23
Prato	225	31	L	Duques de Palmela, Lisboa	Representando no fundo o presepe, Diam. 0,24. As orlas são pintadas em variadíssimos ornatos com carrancas, e um escudo dentro de uma coroa de louro. No reverso também cheio de ornamentação, bustos e fachos e as iniciais I.C. (Jean Courtois ou Courteys) [apresentado em conjunto com outros cinco]
Prato	225	32	L	Duques de Palmela, Lisboa	A Adoração dos Reis Magos, Diam 0,24. As orlas são pintadas em variadíssimos ornatos com carrancas, e um escudo dentro de uma coroa de louro. No reverso também cheio de ornamentação, bustos e fachos e as iniciais I.C. (Jean Courtois ou Courteys) [apresentado em conjunto com outros cinco]
Prato	225	33	L	Duques de Palmela, Lisboa	A Fuga para o Egypto, Diam 0,24, As orlas são pintadas em variadíssimos ornatos com carrancas, e um escudo dentro de uma coroa de louro. No reverso também cheio de ornamentação, bustos e fachos e as iniciais I.C. (Jean Courtois ou Courteys) [apresentado em conjunto com outros cinco]
Prato	225	34	L	Duques de Palmela, Lisboa	A Circuncisão, Diam 0,24. As orlas são pintadas em variadíssimos ornatos com carrancas, e um escudo dentro de uma coroa de louro. No reverso também cheio de ornamentação, bustos e fachos e as iniciais I.C. (Jean

					Courtois ou Courteys) [apresentado em conjunto com outros cinco]
Prato	225	35	L	Duques de Palmela, Lisboa	A Visitação de Santa Isabel, Diam 0,24. As orlas são pintadas em variadíssimos ornatos com carrancas, e um escudo dentro de uma coroa de louro. No reverso também cheio de ornamentação, bustos e fachos e as iniciais I.C. (Jean Courtois ou Courteys) [apresentado em conjunto com outros cinco]
Prato	225	36	L	Duques de Palmela, Lisboa	A morte da Virgem, Diam 0,24. As orlas são pintadas em variadíssimos ornatos com carrancas, e um escudo dentro de uma coroa de louro. No reverso também cheio de ornamentação, bustos e fachos e as iniciais I.C. (Jean Courtois ou Courteys) [apresentado em conjunto com outros cinco]
Repuxo	226	37	L	Duques de Palmela, Lisboa	Com a base triangular, representando, em quadros de cobre esmaltado, um o coro das musas e dois referem-se a Moysés fazendo brotar água do rochedo. Na face superior três medalhões com bustos, tendo intermédio figuras nuas deitadas, e do centro sobe o pé que alarga até à sua maior altura 0,38, formando aí a bacia com o diâmetro de 0,19. Em volta diversas figuras, cenas de cavaleiros combatendo, anjos sustendo grinaldas, e no fundo da bacia, em volta do tubo, grupos de nimphas lavando-se. As pinturas são todas em cobre esmaltado de Limoges
Fruteiro	226	38	L	Duques de Palmela, Lisboa	em cobre esmaltado de Limoges, representando a pintura a destruição de Sodoma e a saída de Rebeca da casa paterna. No pé e base varias figuras allegoricas
Fruteiro	226	39	L	Duques de Palmela, Lisboa	em cobre esmaltado de Limoges; o fundo representa uma batalha, a parte inferior do prato e o pé é cheio de pinturas de ornato. Na base tem dois quadros: em um Adão e Eva depois de colherem o pomo proibido, e no outro o Padre Eterno expulsando-os do Paraíso. Diam. 0,19
Tinteiro	226	40	L	Duques de Palmela, Lisboa	em cobre esmaltado de Limoges. Tem a forma de um prato com um receptáculo no centro com quatro furos, em volta estão sete medalhões, separados com ornatos em alto relevo, onde são representados os bustos alegóricos das virtudes com os seus nomes escriptos ao lado
Dois saleiros	226	41	L	Duques de Palmela, Lisboa	hexágonos em cobre esmaltado de Limoges, tendo nas suas faces bustos e creanças representando vários assumptos
Pia de água benta	226	42	L	Duques de Palmela, Lisboa	em cobre esmaltado de Limoges. Na placa superior representa-se Christo e a Samaritana. Tem as letras E M com uma coroa por cima. Na parte superior um escudo com três vieiras
Travessa	226	43	L	Duques de Palmela, Lisboa	em cobre esmaltado de Limoges. A pintura representa no fundo o banquete dos Deuses; na orla, entre varia ornamentação, tem de um lado as letras P.R. (Pierre Reimond) e do outro o anno 1558. O reverso é todo coberto de ornatos, entre os quaes, ocupando o centro, o busto de um cavalleiro barbado com gorra e pluma. 0,49 no maior diam.
Par de castiçais	227	45	L	Duques de Palmela, Lisboa	Par de castiçais em cobre esmaltado de Limoges. Na base tem cada um quatro medalhões com bustos de mulheres pintados a côres
Base	227	46	L	Duques de Palmela, Lisboa	Em madeira, forrada de couro vincado, levantada em seis pés de metal lavrado e dourado, na parte superior um medalhão de cobre esmaltado de Limoges representando duas figuras nuas, tendo o homem um fructo na mão direita e a mulher, que está sentada no seu joelho, segura uma vara. Em volta a legenda: HERCVLES ET LABELLE

					DIAN IPA SVIS APELEE. Nas faces, anterior e posterior, quatro quadros, onde estão pintados combates em três e no ultimo o triumpho de Cesar Augusto; estes quadros são também em cobre esmaltado. Ao lado tem uma pequena gaveta
Prato	227	47	L	Duques de Palmela, Lisboa	Em cobre esmaltado de Limoges, representando no fundo batalhas da historia sagrada, e um escudo com um leão rompante, encimado por um capacete. No reverso a legenda: LAUDIN EMAILLEUR – AU FAUBOUR DE MAGNINI A LIMOGES I.L. (Jean Laudin).
Relógio	227	48	L	Duques de Palmela, Lisboa	...Pela parte de dentro tem em esmalte Marte sentado num troféu e cercado de bandeiras
Travessa	227	49	L	Duques de Palmela, Lisboa	Em cobre esmaltado de Limoges, representando em fundo preto o rapto de Europa, com grupos de pastores, nymphas, touros, e no segundo plano Neptuno, barcos, etc. Na orla animais fabulosos, bustos e vários ornamentos. O reverso está todo coberto de ornatos e carrancas, em dourado e branco. 0,53 no maior diâmetro.
Vaso	227	50	L	Duques de Palmela, Lisboa	Em cobre esmaltado de Limoges. A base é de latão e superiormente tem a forma de gomil. Em volta a pintura é em dois planos, no de cima um carro puxado a bodes, conduzido por anjos, e outros anjos adiante com tubas e animais, e no de baixo representa-se um rei a cavallo acompanhado de guerreiros, junto às portas de uma cidade, saindo ao seu encontro, mulheres e homens trazendo-lhe presentes
Fruteiro	227	51	L	Duques de Palmela, Lisboa	Em cobre esmaltado de Limoges. No fundo tem pintado um grande edifício, e no primeiro plano um ancião com um coração na mão direita, tendo à esquerda um cão deitado, e no outro o dístico: COR SAPIENTIS IN DEXTRA EIVS COR STVLTII IN SINISTRA ILLIVS ECCLE Y X: Pela parte de baixo é todo coberto de pinturas de ornatos, tendo na base do pé um escudo e o anno 1558, e na face oposta as iniciais P.R. (Pierre Reimond). Diam. 0,23
Fruteiro	228	52	L	Duques de Palmela, Lisboa	Em cobre esmaltado de Limoges; tem pinturas no fundo, que representam talvez a destruição do exercito de Pharaó. A face inferior é formada por quatro medalhões com paisagens, tendo em uma a marca P.N. (Pierre Nouailher ou Noalher), e na borda: NOVAILHER EMILLEVR A LIMOGES. O pé é todo coberto de ornatos em douraduras e em alto-relevos brancos. Diam. 0,22
Taça	228	53	L	Duques de Palmela, Lisboa	de cobre esmaltado, ornada de quatro medalhões côncavos e separados por sceptros. Em dois dos medalhões há bustos de Venus e nos outros dois os de Páris. Tem pé de latão seguro por uma rosca
Doze esmaltes [triptico]	242	17	F	D. Fernando e Condessa d'Edla	Doze esmaltes de Limoges com molduras de latão, assentes sobre madeira, formando um tryptico. Representam passos da vida de Christo
Esmalte [placa]	243	33	F	D. Fernando e Condessa d'Edla	Representando a flagelação de Cristo. Obra de João Penicaud
Esmalte [placa]	244	37	F	Por lapso não mencionado (A peça anterior e a seguinte são da Condessa D'Edla)	De Limoges, retrato que dizem ser da princeza D. Margarida de Saboya.

Saleiro	254	192	F	D. Fernando e Condessa d'Edla	Saleiro de cobre esmaltado de Limoges. Obra de João Limousin. Representa um busto de mulher na parte inferior e uma figura humana em cada uma das seis faces lateraes
Custódia	32	4	M	Junta de Parochia de Sta Maria de Setúbal	A haste é ornada de arcarias góticas e esmaltes....
Calice	38	5	M	Collegiada de Guimarães	Nos seis gomos menores há ornatos esmaltados
Cálice	6	47	M	Academia Real de Bellas artes de Lisboa	Na base tem duas lâminas com esmaltes, representando n'uma Christo crucificado, e aos lados a Virgem e S. João; noutra um anjo sustentando um rotulo de caracteres floreteados
Cruz processional	9	80	M	Junta de Parochia da Igreja de Santo André de Mafra	Na peanha vêem-se seis esmaltes circulares, representando as armas dos Sousas e outros emblemas
Calice	11	89	M	Camara Municipal de Évora, Ermida de S. Braz	Esmaltes azul, verde e branco na haste
Custodia	13	101	M	Sé do Porto	...rosáceas esmaltadas entre os rendilhados. A haste é hexágona com as seis faces ornadas de labores esmaltados... seis esferas cobertas de escamas esmaltadas. Fig. 67 Armas de D. Diogo de Sousa
Calice	13-14	105	M	Sé de Braga	Nos seis gomos menores ornatos esmaltados... a figura do cordeiro esmaltada Armas de D. Diogo de Sousa
Calice	14	106	M	Pertenceu ao Mosteiro de Arouca e é hoje da Misericórdia do Porto	Patena tem no meio braço esmaltado. Fig. 50
Custodia de prata	14	108	M	Collegiada de Guimarães	Na parte superior do nó há um anel com vestígios de esmaltes
Cruz de oiro esmaltado	16	115	M	Sé de Lisboa	Cruz de oiro esmaltada, com a forma usada pela Ordem de Christo. No ponto de intersecção da haste com os braços tem um relicário, defendido por discos de crystal, orlado pela corôa de espinhos. Na base as armas de Filipe II de Hespanha, abrangendo já as de Portugal (...)
Custodia de prata dourada	17	126	M	Igreja de Trevões	A base adornada com baixo-relevos e esmaltes
Cálice de oiro esmaltado	18	131	M	Sé de Évora	...a ornamentação é primorosamente esmaltada... Fig. 52
Placa circular de cobre esmaltado	18	135	M	Bibliotheca pública de Évora	Representa um cão com a cabeça engrinaldada. Diametro 0,08
Relicario	20	153	M	Pertenceu ao extinto Convento da Madre de	Relicario de oiro esmaltado. Alt. 0,28. Larg. 0,14. Representa um oratório com a base rectangular, sobre a qual se erguem 4 colunas que sustentam a parte superior com forma de concha. Nas paredes laterais vêem-se dois

				Deus	arcos de volta redonda sobre pilastras, e por cima deles óculos circulares. No entablamento lê-se em caracteres romanos.....
Corôa	20	155-a	M	Academia Real de Bellas Artes de Lisboa	Corôa fechada de oiro com pedras finas e esmaltes. Trabalho arrendado com pérolas, dada por D. Maria, filha de D. Manuel, ao Convento de Nossa Senhora da Luz
Estatueta de guerreiro de prata e oiro esmaltado	22	178-b	M	Biblioteca Nacional	Tem uma grilheta nso pés. Altura 0,55 cm
Resplendor de prata dourada	24	190	M	Convento do Paraizo de Évora	Com esmaltes azuis e verdes, e com algumas pedras. Os raios são uns direitos, outros ondedados, alternadamente. Terminam cada um, excepto catorze, em sua flor e e aos lados dois anjos em adoração esmaltada. Tem na parte principal uma cruz cercada de nimbo com seraphins
Resplendor	25	199	M	Convento de Santa Joanna, Lisboa	De prata doirada e esmaltada, ornado de pedras e perolas. (...)
Cálice de prata dourada	26	206	M	Duques de Palmela	O nó é ornado com os bustos dos apóstolos em esmalte. A patena tem no centro em esmalte, a figura de Jesus Cristo...
Placa octogona	34	277	M	Academia Real das Sciencias	De latão dourado..... É orlada por um rendilhado de latão dourado com esmaltes azues e brancos...
Calice	38	314	M	Cabido de Vizeu	De prata dourada com pedras e esmaltes... na base um braço de armas esmaltado. Alt. 0,29
Relicario	43	360	M	Sé de Coimbra	De prata dourada. Sobre uma base ornada de arabescos e esmaltes... Santa Comba. Alt 0,55
Cruz relicario	45	388	M	Sé de Coimbra	De prata dourada com esmaltes. Dois braços esmaltados do bispo de Coimbra D. João Manuel. Alt. 0,37
Frontal	47	409	M	Convento de Santa Joanna de Lisboa	...nas laterais ornado de florões esmaltados...
Resplendor	57	506	M	Irmandade de Nossa Senhora da Piedade de Santarém	de prata dourada com pedras e esmaltes...
Escudo de armas	65	620	O	Confraria do Sacramento de Santas Justa e Rufina	De prata dourada com esmaltes e diamantes
[retrato]	69	672	O	Condes de Prime, Vizeu	Miniatura do cardeal Mazarin, esmalte em cobre. Tem escripto no reverso: Le Card. Mazarin 3 eme Peinture de Dalila Labarchede Eleve de Mr Soiron Pere. Paris 1811. Alt 0,45
Custodia [de Belém]	127	1	G	D. Luiz	
Cruz relicário	127	2	G	D. Luiz	Na base em esmalte as armas reais portuguesas
Cruz	129	15	G	D. Maria Pia	De oiro esmaltado
Relicário	129	16	G	D. Maria Pia	De oiro esmaltado
Cálice	131	35	G	D. Luiz	...vestígios de esmalte
Triptyco	133	48	G	D. Luiz [Vila Viçosa]	bysantino de latão com bustos de Santos, em baixo relevo e restos de esmaltes azuis e brancos
Fruteiro de cobre	162	544	G	Helena de Aragão, Lisboa	No centro vestígios de esmaltes

Busto em ágata	197	147	K	Academia Real das Sciencias de Lisboa	...com uma águia e outros ornamentos em esmalte
Commoda	201	180	K	Miguel Pereira Coutinho, Lisboa	Gavetas com três puxadores de latão circulares, servindo como molduras a medalhões de pintura em esmalte representando bustos de mulheres...
Lorcha de marfim	[223]	2	L	Helena de Aragão	Com pavilhões , mastros, velas e outros ornamentos tudo de prata lavrada com esmaltes...
Jarro e bacia	225	24, 25	L	Convento de Nossa Senhora das Servas de Borba	De cobre esmaltado...
Prato	225	27	L	Conde de Santa Eulália, Vizeu	De cobre esmaltado, de forma triangular, ...pintura sobre fundo branco que representa coelhos, aves, peixes e outras espécies culinárias, na borda um homem pescando e outro caçando + brasão chapéu e cordões de bispo e SALDANHA E ALBUQUERQUE
Perfumador	228	56	L	Visconde de S. Januario, Lisboa	De bronze com esmaltes
Cofre	228	58	L	Visconde da Esperança, Evora	Octagono, coberto de filigrana... flores relevadas e esmaltadas
Placas(2)	236	176	L	Manuel Pedro Guedes, Lisboa	De madeira de carvalho.... Tem cada uma sete medalhões nos quais estão adaptados vários esmaltes
Toucador	237	178	L	Jacinto Augusto Paiva de Andrada, Lisboa	Espelho ...com moldura de cobre esmaltado
Cruz	242	13	F	D. Fernando e Condessa d'Edla	Dourada com imagem de coral, ornatos da mesma matéria e de esmalte azul
Imagem	253	169	F	D. Fernando e Condessa d'Edla	De Nossa Senhora de oiro esmaltado
Agulheiro	253	177	F	D. Fernando e Condessa d'Edla	De oiro esmaltado de branco e negro
Vasos (par)	322	16	D	Antonio Maria Kopke de Carvalho, Porto	Em filigrana de prata com esmaltes
Taças	326	58	D	Duques de Palmella	Cobertas de filigrana de prata branca guarnecida de flores de esmalte... Obra da India
Açafate	327	75	D	Eduardo Wanzeller, Lisboa	Em filigrana, (...) adornado com pequenos quadros de cobre esmaltado

Da análise do catálogo da exposição de 1882, procedemos ao levantamento das colecções particulares com um número relevante de itens em esmalte, e verificamos que

essas são, em primeiro (e destacado) lugar a colecção dos Duques de Palmela, seguida da de D. Fernando II e D. Luís, e por último a do Visconde de Daupias.

Há depois outros coleccionadores representados por peças avulso como Manuel de Albuquerque, coleccionador do Porto, a quem pertence um estojo *de pau santo contendo doze medalhões de cobre com esmaltes de Limoges, representando os doze imperadores romanos desde Julio César até Domiciano* ou Fernando Palha, de Lisboa, proprietário de *um tríptico de madeira, contendo varias chapas de cobre com esmalte de Limoges, representando S. João Baptista, o baptismo de Jesus Cristo, a degolação de S. João Baptista, o Padre Eterno e dois anjos. Tem a marca I.R. (Jan Raymond)*.

A colecção de D. Fernando II é das poucas em Portugal que beneficiou já de estudos mais aprofundados, embora a documentação disponível não tenha sido analisada do ponto de vista específico da construção de uma colecção de arte, mas sim numa perspectiva mais abrangente, que foi a da personalidade e acção do monarca, a que Feliciano de Castilho chamou o Rei-artista. As colecções reais e a acção de D. Fernando e D. Luís foram sendo abordadas de modo sectorial e não globalmente na perspectiva da sua formação, da documentação dos percursos dos objectos e da sua preponderância no contexto dos acervos.

Os esmaltes da Casa Palmela

A colecção Palmela foi objecto de uma exposição em 2001, apresentada na Casa Museu Anastácio Gonçalves, que deu lugar à publicação de um catálogo⁹²¹, mas ficou ainda longe de bem documentada. Na verdade, ainda que a família Holstein Beck tenha vindo a ser tema de estudos recentes, não houve ainda lugar a uma investigação específica sobre as origens e formação das suas colecções, entretanto dispersas.

Seria do maior interesse para o presente estudo conhecer o modo de entrada em Portugal dos esmaltes da colecção Palmela, reflexo de uma iniciativa colecionista no final do século XVIII, cujo único paralelo que conhecemos em Portugal será a aquisição do tríptico do Museu de Évora, por D. Frei Manuel do Cenáculo.

Não foi possível, em tempo útil, ler documentação onde poderiam seguir-se as pistas dadas por Gabriel Pereira e Carlos Malheiro Dias, que dizem ter a referida colecção sido adquirida, ainda em tempo do primeiro duque, à casa Angeja, que por sua vez a teria adquirido ainda no final do século XVIII em Roma, por um membro da família que ali era embaixador (Carlos Malheiro Dias diz ser um irmão do Marquês,

⁹²¹ SILVA, Nuno Vassalo e - *Esmaltes*,

presidente do Erário Régio e embaixador junto da Santa Sé). Não nos foi possível, por limitações de tempo, levar por diante a pesquisa para averiguar exactamente qual seria o membro da família Angeja que pudesse no final do século XVIII ter sido embaixador junto da Santa Sé⁹²².

Uma pesquisa mais aturada poderá eventualmente vir a permitir a identificação da venda setecentista em Roma onde terão sido adquiridas as peças e, assim sendo, da proveniência mais remota do conjunto. Supomos que o mesmo tenha sido adquirido já como conjunto e não coleccionado pelo embaixador português na Santa Sé, já que a escassa durabilidade da permanência em exercício desses primeiros embaixadores parece não se coadunar com o período longo necessário à formação de uma colecção deste tipo quando reunida paulatinamente.

Mas não restam dúvidas de que a colecção de esmaltes existia já no palácio da quinta do Lumiar quando este é comprado pelos duques de Palmela, pois, na documentação resultante dos registos de inventário então efectuados, é referida uma *Sala azul* na qual se encontravam pelo menos vinte e nove itens em esmalte⁹²³. A sua descrição em inventário só parcialmente coincide com a descrição que nos oferece Gabriel Pereira na pequena brochura que dedica à colecção⁹²⁴, e nenhuma destas é verdadeiramente coincidente com uma outra descrição das mesmas peças já noutro lugar, inserida no *Catálogo dos quadros e mais objectos de bellas artes que se acham no palácio do Duque de Palmela ao Calhariz*. As discrepâncias talvez se justifiquem pela pouca familiaridade dos inventariantes com este tipo de peças, então, como ainda hoje, raras em Portugal.

Esta última descrição das peças deste conjunto quando se encontravam no palácio do Calhariz, é nalguns aspectos mais detalhada do que qualquer das outras, por transcrever as inscrições das peças e por fazer alusão ao facto de as peças serem em

⁹²² O 3º Marquez de Angeja, Pedro José de Noronha Camões de Albuquerque Moniz e Sousa (1716-1788) foi um reputado coleccionador, e, após a morte do Marquês de Pombal exerceu o cargo de presidente do Erário Régio. D. Alexandre de Sousa e Holstein e mais tarde o seu filho, D. Pedro de Sousa e Holstein, desempenharam essas funções nos primeiros anos do século XIX e até 1807. D. Pedro de Sousa e Holstein, primeiro duque de Palmela, viria a ser, depois de 1795, amigo muito próximo do quinto marquês de Angeja.

⁹²³ Agradecemos ao Doutor Pedro Urbano ter-nos fornecido a transcrição do inventário do Palácio da Quinta do Lumiar, além de outras informações relativas à família Palmela, em comunicação escrita de 8 de Abril de 2014.

⁹²⁴ Gabriel Pereira publica uma primeira abordagem a esta colecção em: PEREIRA, Gabriel - *Os esmaltes da Casa Palmela*, E pouco depois, de novo em PEREIRA, Gabriel - *Os esmaltes da Casa Palmela. Boletim de arquitectura e de archeologia da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes* IX, 4ª série: 9 (1902) Aparentemente nessa altura baseia-se no testemunho do Conde de Raczinsky, que aliás cita. Mais tarde volta debruçar-se sobre a colecção mais detalhadamente numa brochura com oito páginas: PEREIRA, Gabriel - *Os Esmaltes da Casa Palmela*,

grisaille, descrito como *claro escuro e ouro* ou coloridas, mas o aspecto mais curioso é o facto de o conjunto ser reunido sob a singular classificação de *Louça antiga denominada de Leão X*⁹²⁵, designação cuja origem ou significado desconhecemos.

O conde de Rackzisky, cujo testemunho relativo ao tríptico de Évora nos revela escasso conhecimento sobre o esmalte pintado, pôde observar o conjunto da sala azul do palácio do Lumiar em 1844. Dele fará menção na sua vigésima carta dizendo que: *Dans son palais de Lumières le duc possède de beaux émaux dans le genre de ceux que se faisaient à Limoges aux XIV^e et XV^e siècles*⁹²⁶. A alusão, mais uma vez pouco precisa, fazendo remontar a produção de peças de baixela em esmalte pintado ao século XIV, teve porem o mérito de chamar a atenção para esta categoria de objectos, sendo citada, mais de meio século depois, por Gabriel Pereira.

Gabriel Pereira reconhece a excepcionalidade do conjunto e compara-o com a colecção de Ferdinand de Rothschild que fora doada ao British Museum no famoso Waddesdon Bequest em 1898, cujo catálogo se publicava em 1902.

A análise das suas descrições e a comparação com peças localizadas que identificamos noutras colecções europeias permitem-nos ter uma ideia da sua sumptuosidade e mesmo das características invulgares de alguns dos itens que a integravam, como uma tipologia verdadeiramente invulgar de que não conhecemos nenhum paralelo: *um repuxo com a base triangular representando em quadros de cobre esmaltado, um o câro das musas, e dois referem-se a Moisés fazendo brotar água do rochedo. Na face superior três medalhões com bustos, tendo no intermédios figuras nuas deitadas, e do centro sobe o pé que alarga até à sua maior altura 0,38 formando ahi a bacia com o diâmetro de 0,19. Em volta diversas figuras, scenas de cavalleiros combatendo, anjos sustendo grinaldas, e no fundo da bacia, em volta do tubo, grupos de nimphas lavando-se (...)*⁹²⁷.

Um cofre, ainda com a estrutura de madeira, um tinteiro, castiçais, saleiros, uma pia de água benta e vários fruteiros, travessas e vasos, compunham ainda a colecção. As temáticas representadas eram, nalgumas peças, religiosas, noutras, cenas da mitologia. É muito curioso que Gabriel Pereira não faça a mais leve alusão a cores, ou à técnica de *grisaille* usada, por certo, em boa parte das peças que descreve.

⁹²⁵ AN/TT, Arquivo Casa Palmela, Microfilme 5676, Caixa 120, Catálogo dos quadros e mais objectos de bellas artes que se acham no palácio do Duque de Palmela ao Calhariz.

⁹²⁶ RACZYNSKI, Athanasius. (Comte de) - *Les Arts en Portugal*, p. 401

⁹²⁷ PEREIRA, Gabriel - *Os Esmaltes da Casa Palmela*, p. 4

Em 1905, Carlos Malheiro Dias, nas suas *Cartas de Lisboa*⁹²⁸, volta a referir-se a este conjunto, tal como Gabriel Pereira, também ele deslumbrado, fornecendo-nos outros dados deveras interessantes para o enquadramento do núcleo no contexto geral da sumptuosa colecção dos duques de Palmela. No palácio do Rato, Carlos Malheiro Dias viu o conjunto dos esmaltes numa pequena antecâmara, um “gabinete vermelho”:

Quando o lacaio de libré nos corre o reposteiro de um pequenino gabinete vermelho, fica-se por um instante, ao lado das maravilhas, que ele encerra, sem a plena consciência de que nos deixaram sósinho ante um tesouro (...). Nesse gabinete exhibe-se também uma reprodução do São Jerónimo de Corregio da autoria de Vieira Portuense e uma Sacra Família de Rafael e de Júlio Romano (...) o gabinete é todo forrado de damasco vermelho. São de damasco as cortinas, de damasco os dous divans, que a ornamentam. Nas paredes, placas de crystal antigo, para velas (...). Ao fundo, na penumbra, uma vitrina de grandes lâminas de crystal, com molduras metálicas, assente num buffete de talha Renascença. E há como que um fulgor de jóias, de mil cambiantes, a iluminar a sombra discreta da vitrine: está ali toda a surpreendente colecção de esmaltes de Limoges que o catalogo do Calhariz denomina louça antiga de Leão X e que o 1º duque de Palmella comprou, com o palácio do Lumiar, á casa de Angeja, para onde a trouxera de Roma, nos fins do século XVIII, o irmão do marquez presidente do Real Erário, então embaixador junto da Santa Sé.

Carlos Malheiro Dias salienta a raridade deste conjunto em contexto nacional, seguindo as referências de Gabriel Pereira relativas ao tríptico de Évora, para o qual, diz, o rei [D. Carlos] lhe havia chamado a atenção dois anos antes, aquando de uma viagem ao Alentejo⁹²⁹. As suas apreciações, comparando o conjunto com o de Rotschild são também paralelas às de Gabriel Pereira. O conjunto tinha então, pela sua descrição, *vinete e cinco peças magníficas, ás quaes a actual srª duquesa juntou mais cinco, de sua aquisição, senão tão bellas como as primeiras, porque os maiores primores a seu lado empalidecem, com certeza notáveis e raras todas ellas sobresahindo um pequeno tríptico, idêntico – talvez o mesmo? – ao exposto por Fernando Palha, em 1882, na Exposição de Arte Ornamental*⁹³⁰.

⁹²⁸ DIAS, Carlos Malheiro - *Cartas de Lisboa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1905. p. 41-50

⁹²⁹ Neste ponto o autor faz ainda referência a esmaltes pertencentes à mitra de Leiria, que menciona como superiores aos do Museu das Janelas Verdes, cujo paradeiro não pudemos localizar.

⁹³⁰ O tríptico de Fernando Palha a que se refere Carlos Malheiro Dias é descrito no referido catálogo do seguinte modo: *De madeira, contendo varias chapas de cobre com esmalte de Limoges, representando S. João Baptista, o baptismo de Jesus Cristo, a degolação de S. João Baptista, o Padre Eterno e dois anjos.*

Em tom exaltado, o autor prossegue descrevendo a *maravilhosa colecção*, destacando os seis pratos com cenas religiosas assinados por Jehan Courtoys e as peças assinadas por Pierre Reymond. As suas observações sobre a colecção evidenciam um conhecimento dos artistas esmaltadores e das suas obras bem diferente do que adivinhamos nas cautelosas afirmações de Gabriel Pereira⁹³¹. O autor verifica que a data 1558 se repete em pelo menos três peças da colecção, uma das quais armoriada. Essa repetição leva-o a admitir a possibilidade de a colecção ter sido toda ela, ou pelo menos grande parte dela, reunida pela mesma pessoa, *um amador opulento*, ainda no século XVI, tendo-se conservado junta até á sua venda no final do século XVIII e daí, em Portugal, até ao século XX. O autor salienta ainda, com visão assinalável, considerando o escasso conhecimento sobre o tema em Portugal, que a hipótese de uma colecção conservada intacta tornaria ainda mais excepcional o conjunto dos Palmelas, lamentando que nos arquivos da casa Angeja não tenha sido possível confirmar essa informação.

Do testemunho vívido de Malheiro Dias colhemos ainda a informação de que o *esplendido tesouro* constituído por estas peças se guardava numa vitrina assente sobre uma mesa ao gosto renascença entalhada pelo ilustre Leandro Braga e que no topo dessa vitrina figurava, muito apropriadamente, um prato de faiança de Urbino.

Este conjunto, único em Portugal, do maior interesse para o estudo do coleccionismo em geral e do esmalte em particular, conservou-se até data relativamente recente no palácio do Calhariz, onde a encontram os autores do catálogo de 2000, de onde terá posteriormente sido, pelo menos em parte, roubada. Uma das peças remanescentes e registadas nesse catálogo seria vendida em Londres recentemente, em 2012, após o desaparecimento do 4º Conde da Póvoa (D. Manuel de Souza e Holstein Beck), embora uma parte dessa colecção, que incluía algumas peças em esmalte de menor relevo e que não integravam o conjunto inicial do palácio do Lumiar, tenha sido vendida em Portugal.

Desconhecemos quantas das vinte e nove peças descritas por Carlos Malheiro Dias (onde não se inclui a última peça a que nos referimos e que consideramos de produção oitocentista, pertencente ao Conde da Póvoa, classificada por Nuno Vassalo

Tem a marca I.R. (Jan Raymond). Alt. 0, 215; largura quando aberto. Cf.: EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA - Catálogo Ilustrado, p. 224, nº 14 Sala L

⁹³¹ Embora a publicação do texto de Gabriel Pereira anteceda em alguns anos a de Carlos Malheiro Dias e o primeiro tenha sem dúvida visto e descrito as peças no local, as observações de Malheiro Dias parecem mais informadas e precisas quer em termos gerais do conhecimento dos esmaltadores e das colecções estrangeiras, quer em termos específicos da formação da colecção.

Silva e vendida em 2012) se conservam ainda em Portugal⁹³². Com a dispersão perde-se um dos aspectos que faz destacar estas peças, mesmo em termos internacionais, que é uma possível unidade como conjunto pelo menos de uma parte delas, desde o século XVI, a permanência nas mesmas mãos desde o final do século XVIII e a possibilidade de terem sido adquiridas como conjunto num período em que o coleccionismo deste tipo de peças estava ainda longe do seu auge.

Quando, em 2000, Nuno Vassallo Silva se debruça sobre este núcleo da colecção Palmela, são publicadas pela primeira vez, que tenhamos conhecimento, imagens de duas das peças. São elas uma salva com cenas de batalha, com um escudo com um leão rampante sobre arminhos, encimado por paquife (cuja descrição conhecemos já da publicação de Gabriel Pereira) e uma outra salva, oval, dita, na ficha de catálogo, como representando o Banquete dos Deuses. Desta última são publicadas imagens da frente e do verso.

Gabriel Pereira descreve uma travessa *em cobre esmaltado de Limoges*. *A pintura representa no fundo o banquete dos deuses; na orla, entre varia ornamentação, tem de um lado as letras P.R. (Pierre Reimond) e do outro o ano 1558. O reverso é todo coberto de ornatos, entre os quaes, ocupando o centro, o busto de um cavalheiro barbado com gorra e pluma. 0,49 no maior diâmetro*⁹³³.

Porém, a travessa ou salva oval que vemos reproduzida no catálogo de 2000, não representa o Banquete dos Deuses, mas sim Júpiter recebendo Psiché no Olimpo; além disso não apresenta o monograma P.R., tão pouco qualquer data inscrita na orla. Apresenta sim o monograma I.C. inscrito numa nuvem sob o globo em que assentam os pés de Júpiter. Trata-se, do nosso ponto de vista, de uma cópia do século XIX, pelas características do desenho das figuras e dos ornatos na orla; a aposição do monograma I.C. terá eventualmente tido o intuito de fazer passar a peça por uma produção assinada por Jean Courtois. A ficha de catálogo descreve erradamente a cena como sendo o banquete dos Deuses e atribui a peça a Pierre Reymond, sem qualquer justificação para tal atribuição⁹³⁴, equívoco que poderá decorrer da catalogação de outra peça na colecção diferente da reproduzida na fotografia⁹³⁵.

⁹³² Veronique Notin logrou localizar pelo menos oito destas peças, duas outrora na colecção Givenchy e seis em colecções privadas em Dresden e São Petersburgo, percursos que contamos continuar a averiguar.

⁹³³ PEREIRA, Gabriel - *Os Esmaltes da Casa Palmela*, p. 6

⁹³⁴ As dimensões são inclusive discrepantes, o diâmetro máximo da peça assinada P.R. descrita por Gabriel Pereira seria de 49 cm, a publicada em 2000 tem 53 x 40,5 cm.

⁹³⁵ Eventualmente a peça que se encontrava na colecção em 1882, descrita no catálogo da Exposição de Arte Ornamental nos seguintes termos: *travessa em cobre esmaltado de Limoges. A pintura representa no*

A presença de uma cópia ou pastiche do século XIX na colecção indicia que terão sido adquiridas peças depois de 1905, talvez ainda outras aquisições da Duquesa, ou posteriormente, de outros membros da família, talvez mesmo o próprio D. Manuel de Souza e Holstein Beck, 4º Conde da Póvoa (1932-2011).

A colecção de D. Fernando II

D. Fernando II, à semelhança de outros membros da dinastia germânica Saxe-Coburgo a que pertencia, cultivou nos filhos o interesse pelo património artístico e o gosto pelo coleccionismo e empenhou-se na formação da sua própria colecção como veículo de projecção de uma personalidade cosmopolita e ávida de ilustração.

Um olhar sobre o catálogo da Exposição de Arte Ornamental de 1882 bastaria para termos a percepção de que os esmaltes de Limoges faziam parte do conjunto de objectos pelos quais se interessava. O facto não surpreende pois, ao tempo em que a sua colecção é reunida, as mais importantes e ilustres colecções europeias contavam com núcleos importantes deste tipo de objectos. A sua circulação no mercado de antiguidades internacional e a aquisição para colecções públicas francesas e inglesas era frequente. Além disso, o interesse de curiosos, amadores e investigadores desta matéria dava lugar à publicação de artigos em periódicos especializados ou inseridos em obras generalistas que contribuíam para o conhecimento e valorização dos objectos em esmalte.

O interesse crescente pelas artes industriais e as exposições internacionais onde estas são apresentadas, com representações de todos os países a que anteriormente nos referimos mais alongadamente, relaciona-se também com uma linha de pensamento na formação das colecções de que a de D. Fernando II é devedora.

Uma visão mais abrangente da colecção Real foi possível graças à análise de algumas peças-chave para a sua documentação:

1 - Os *Apontamentos sobre as preciosas colecções de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando no Real Paço das Necessidades*, escritos por Ernesto Silva e analisados por José Teixeira na obra que dedicou a D. Fernando II, constituem um manancial único de informação.

2 - No arquivo do Victoria & Albert Museum, hoje na Blythe House, encontra-se um conjunto de livros designados por “Guardbooks”, onde se reúnem as impressões dos

fundo o banquete dos Deuses; na orla, entre varia ornamentação, tem de um lado as letras P.R. (Pierre Reimond) e do outro o anno 1558. O reverso é todo coberto de ornatos, entre os quaes, ocupando o centro, o busto de um cavalheiro barbado com gorra e pluma. 0,49 no maior diam.

negativos também aí arquivados de um levantamento fotográfico de objectos adquiridos pelo Museu, emprestados ao Museu ou simplesmente considerados de interesse, ainda que fora do âmbito da colecção. Este levantamento, levado a cabo pelo fotógrafo oficial do museu, o prestigiado Charles Thurston Thompson, entre 1865 e 1866, é constituído por 306 imagens de museus e monumentos portugueses e espanhóis. O levantamento deverá ter coincidido com as viagens a Espanha e Portugal de Sir John Charles Robinson, realizadas com o objectivo de adquirir peças e estudar as colecções dos dois países e contempla, além de edifícios e monumentos portugueses, pintura, porcelana, ourivesaria e mobiliário⁹³⁶.

3 - O *Catálogo da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, realizada em 1882, com todas as deficiências de classificação e ordenação dos objectos que Joaquim de Vasconcelos fez notar de modo tão assertivo, é ainda assim um documento incontornável no estudo das artes decorativas e industriais em Portugal, mas também do coleccionismo de oitocentos.

4 - Com o *Catálogo dos bens mobiliários existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando*, realizado em 1892⁹³⁷ obtivemos informação, por vezes surpreendente, acerca da colecção de D. Fernando II à data da sua dispersão.

5 - Seguem-se os arrolamentos realizado em 1911-12 dos bens da Casa Real, do Palácio das Necessidades e do Palácio da Ajuda.

Restando-nos em seguida verificar que peças subsistem hoje nas colecções do Palácio Nacional da Ajuda e do Paço Ducal de Vila Viçosa, e, dentro do possível, verificar a existência de peças entre as colecções de alguns dos museus do Estado para onde foram sendo transferidas muitas peças das que se encontravam na caixa forte das Necessidades sob a tutela da Direcção Geral da Fazenda Pública.

São, não obstante, muitas as dificuldades em relacionar os objectos hoje existentes nas colecções com aqueles que encontramos mencionados nos levantamentos anteriores. Deve ainda referir-se que se comparam aqui registos de natureza muito diferente como o catálogo das vendas dos bens de D. Fernando e os arrolamentos dos Paços Reais. Esses documentos pretendem ser sistemáticos, embora nem sempre sejam

⁹³⁶ Informação fornecida pelo responsável pelo V&A Archive, Mr. James Sutton, via email em 2 de Outubro de 2014. Consultámos este arquivo por sugestão de Suzanne Higgott a quem agradecemos. Cerca de um ano após a consulta estas fotografias foram registadas e disponibilizadas no site do Museu em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1097280>

⁹³⁷ *Catálogo dos bens mobiliários existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando* -

realizados por especialistas e portanto sejam por vezes imprecisos na descrição dos objectos e na sua classificação. Já os catálogos de exposição, por natureza alheios ao levantamento sistemático e, em princípio, redigidos por especialistas - ou pelo menos por pessoas com alguma visão crítica dos objectos. No caso do catálogo da Exposição de Arte Ornamental, os seus relatores terão mesmo tido a possibilidade de proceder a comparações e recorrer a especialistas para aconselhamento sobre as classificações atribuídas.

Esta desigualdade na natureza das fontes utilizadas, impede uma análise precisa e conclusões mais rigorosas, obrigando-nos por vezes a quedarmo-nos pela especulação.

As peças das colecções reais nos registos de Charles Thurston Thompson

No âmbito deste levantamento realizado entre 1865-66, foram fotografadas cinco peças de esmalte no Palácio das Necessidades, que, tudo leva a crer, pertenciam a D. Fernando⁹³⁸. Os livros onde se guardam as fotos coladas, feitos com o objectivo de disponibilizar informação para o público e os investigadores, apresentam, também coladas, legendas impressas onde por vezes são feitas classificações ou atribuições de autoria das peças, cuja autoria desconhecemos. A colecção então registada é notável em número e qualidade:

- 1 - Um prato em esmalte pintado com uma representação de Laoconte*
- 2 - Uma placa rectangular em esmalte pintado com representação da Flagelação, atribuída a Penicaud na legenda do levantamento*
- 3 - Uma placa rectangular em esmalte pintado com representação da Ressurreição de Lázaro, atribuída a Penicaud na legenda do levantamento*
- 4 - Uma placa rectangular em esmalte pintado em grisaille representando Jupiter a receber Psyche no Olimpo*
- 5 - Duas placas circulares inseridas numa moldura, uma com um retrato de senhora dita “com vestido de viúva”, outra com uma representação de Santa Margarida.*
- 6 - Um porta-paz em prata com placas de esmalte translúcido*

⁹³⁸ A nossa dúvida decorre do facto de nos registos fotográficos hoje disponíveis encontramos com a indicação *In the Royal Palace of Necessidades* peças que não cremos que pertencessem à colecção de D. Fernando. Pomos a hipótese de que aí se tivessem reunido para serem fotografadas peças de outros proprietários.

7 - Duas placas em esmalte translúcido sobre prata, representando uma a Adoração dos pastores a outra a Adoração dos Magos. Emolduradas com uma moldura em tartaruga com guarnições em prata.

8- Uma cruz em vermeil e lapiz lazúli com esmaltes translúcidos na base

9 – Uma placa com a Deposição no Túmulo, dita em esmalte sobre ouro

As peças das colecções reais no Catálogo da Exposição de Arte Ornamental

Em 1882, com a exposição de Arte Ornamental, voltamos a ter um vislumbre da colecção de D. Fernando, embora pouco preciso, considerando que os objectos expostos resultavam evidentemente de uma selecção.

Charles Yryarte na sua recensão crítica da exposição salienta que Portugal é relativamente rico em esmaltes dos quais D. Fernando possui os mais importantes⁹³⁹.

Dos objectos registados no levantamento de Thompson são apresentados, na exposição de 1882, apenas a placa rectangular atribuída a Penicaud com representação da Flagelação e o retrato de senhora, emoldurado com a representação de Santa Margarida⁹⁴⁰.

Todavia, uma série de outras peças em esmalte, não registadas em 1865, surge na exposição de Arte Ornamental, umas como propriedade de D. Luís, outras de D. Fernando e outras ainda como pertencentes à Condessa D'Edla. A descrição que delas se faz no catálogo permite-nos antever que não teriam escapado ao olhar informado e experiente de Sir J.C. Robinson caso em 1865 já se encontrassem na Ajuda ou nas Necessidades⁹⁴¹.

São elas:

1 - Uma pequena salva “de cobre esmaltado, obra de Limoges, com uma pintura no fundo que representa Satanaz tentando Christo no deserto”⁹⁴².

⁹³⁹YRIARTE, Charles - *L'Art en Portugal. Exposition Rétrospective de Lisbonne*, p. 30

⁹⁴⁰ Apresentado no catálogo como “retrato que dizem ser da princeza D. Margarida de Saboya”. Neste catálogo a peça é identificada como pertencendo à Condessa d'Edla. Catálogo Ilustrado... Pag. 244, nº 37, sala F

⁹⁴¹ Sir John Charles Robinson desempenhou as funções de “Art referee” para o Museu de South Kensington entre 1863 e 1867 propondo e realizando aquisições e empréstimos de obras para a colecção do Museu em Inglaterra e no estrangeiro inclusive em Portugal e Espanha. V&A Study resources. http://www.vam.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0010/178588/Art_Referees.pdf. Em 12 de Maio 2014.

⁹⁴² Esta salva é registada como pertencendo a D. Luís. EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA - *Catálogo Ilustrado*, p. 129, nº 10, sala G. Acerca desta peça e da classificação que dela fez Teixeira de Aragão no catálogo citado, dirá Joaquim de Vasconcelos com particular acidez: “Havia ainda na sala G um esmalte aragonez de S. M. El Rei D. Luís, sobre o qual o catalogo diz também singulares fantasias. Desta vez fala o Sr. Aragão Nº 10. “ Pequena salva de cobre esmaltado, obra de Limoges, com uma pintura no fundo

2 - Um saleiro “de cobre esmaltado de Limoges. Obra de João Limousin. Representa um busto de mulher na parte inferior e uma figura humana em cada uma das seis faces lateraes”⁹⁴³.

3- Um tríptico formado por doze placas com representação de cenas da Paixão de Cristo⁹⁴⁴ inspiradas na série de gravuras da autoria de Martin Schoengauer....

4 - Cofre Bysantino de madeira forrado de cobre esmaltado, tendo de cada lado seis quadros representando anjos e passos da Escripura. Numa das faces lateraes, que serve de porta, a figura de S. Pedro, e na oposta varios personagens com tochas. Comp. 0,555 e alt. 0,4. Fig 3⁹⁴⁵.

Deste conjunto de peças, não lográmos localizar a pequena salva representando Satanás ou o saleiro assinado I.L. Esta última peça seria destacada por Ernesto Silva na descrição da Sala dos Vidros no Palácio das Necessidades, nos seguintes termos: *saleiro de cobre esmaltado, de Limoges, do século XVI, que D. Fernando II mostrou na Exposição de Arte ornamental de 1882 - recebera-o como presente da infanta D. Isabel Maria e é obra assinada pelo esmaltador Jean Limousin: “IL separada por flor-de-lis”.* Tinha na parte superior a figura de homem com coroa de louro e na inferior um busto de mulher; nas seis faces, figuras de mulher em acção de tocar cada uma o seu instrumento”⁹⁴⁶.

A tomar como certa a informação relativa à oferta pela Infanta D. Isabel Maria (1801-1876) - que em nada repugna dadas as relações de estreita amizade entre esta Infanta, a sobrinha D. Maria II e D. Fernando - concluímos que este saleiro teria entrado na colecção depois de 1866 e antes de 1876.

que representa Satanaz tentando Cristo no deserto. (Diam. 0,12. Sec. XVI” Note-se que é uma taça pequena, com pé bastante alto 0,8; dam da base 0,8, diam. Da copa 0,12. O sr. Aragão indica só esta última medida. Não percebemos um deserto onde há verdura e arvoredo, e não percebemos também como alguém podia atribuir um trabalho tão rude e cru á industria de Limoges. A taça é toda esmaltada de ambos os lados, assim como o pé (e não somente o fundo) etc, etc”. GOMES, Joaquim Marques; VASCONCELOS, Joaquim de - *Exposição Districtal de Aveiro em 1882*

Relíquias da Arte Nacional,

⁹⁴³ EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA - *Catálogo Ilustrado*, p. p. 254, nº 192, sala F

⁹⁴⁴ EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA - *Catálogo Ilustrado*, p. 242, nº 17, sala F “Doze esmaltes de Limoges com molduras de latão, assentes sobre madeira, formando um tryptico. Representam passos da vida de Christo. Sec. XV. D. Fernando.”

⁹⁴⁵ EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA - *Catálogo Ilustrado*, p. 133, nº 48, sala G

⁹⁴⁶ “Apontamentos sobre as preciosas colecções de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando no Real Paço das Necessidades”, ACB, Casa Real – Sec. XIX, Palácio das Necessidades. Apontamentos elaborados por Ernesto Silva. Cit. por TEIXEIRA, José Monterroso - *D. Fernando II: rei-artista, artista-rei*, p. 209

A qualidade do tríptico segundo a série de Gravuras de Schongauer, reproduzido no *álbum fototípico* realizado para a exposição de 1882, fá-lo-ia circular entre algumas das mais prestigiadas colecções europeias após a sua saída da colecção de D. Fernando.

No catálogo de venda dos bens de D. Fernando registam-se *quatro quadros de Limoges com molduras de pau santo e guarnições de prata, representando diferentes passos da vida de Christo* (com uma estimativa base de 720.000 réis) que tinham nesse catálogo os números 526 a 529⁹⁴⁷.

Este item tem sido, em nossa opinião erradamente, interpretado como correspondendo ao tríptico de Schongauer⁹⁴⁸, assumindo que o inventariante se referia a quatro conjuntos de três placas, perfazendo assim as doze que compõem o tríptico, quando na verdade deve referir-se a um outro conjunto, não menos imponente, de doze placas com cenas da paixão de Cristo segundo a *Pequena Paixão* de Dürer.

Ora, se os itens descritos sob o número 526 a 529 no catálogo de 1892 não correspondem ao tríptico de Schongauer e não há em todo o catálogo nenhum outro que lhe possa corresponder, podemos presumir que, em 1892, essa peça já não se encontrava entre os bens de D. Fernando. Terá sido transaccionada nalgum momento anterior, uma vez que em 1898 é registado na venda da colecção de Heinrich Wencke em Hamburgo, adquirida por Charles Mannheim, Paris, sendo depois vendida para os Estados Unidos onde, em 1908, pode registar-se na mão dos galeristas e negociantes de arte Selligman & Co.

Depois de 1921, o tríptico entra na colecção do magnata Thomas Fortune Ryan, colecção que será posta á venda em 1933 e de novo em 1940. Nessas duas vendas, o tríptico não deve ter chegado a ser vendido, vindo a ser oferecido por Carolyn Ryan Foulk á paróquia de Wye em Maryland. Em 1978, a paróquia decide desfazer-se da peça pondo-a á venda em Londres na leiloeira Christie, Manson & Woods, onde é adquirida pelo British Rail Pension Fund que a mantém na sua posse até 1996. Nesse ano é de novo vendida e adquirida, ainda em Londres, mais uma vez por um negociante de arte, que procederá à aplicação das placas numa moldura de madeira forrada a veludo, embora aparentemente tenha conservado as molduras de latão que podem ver-se na fototopia realizada em 1882⁹⁴⁹.

⁹⁴⁷ *Catálogo dos bens mobiliários existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando* -

⁹⁴⁸ TEIXEIRA, José Monterroso - *D. Fernando II: rei-artista, artista-rei*, p. 219, nota 46

⁹⁴⁹ Álbum fototípico

O tríptico, outrora na colecção de D. Fernando, encontra-se hoje na colecção do Museu do Petit Palais para a qual foi comprado em 2000, tendo então sido objecto de estudo e da reconstituição de percurso que aqui citamos⁹⁵⁰.

Das nove peças sinalizadas em 1865-66, não voltamos a encontrar rasto nas colecções Reais, com excepção de três. Dessas, duas, como vimos, apresentadas em 1882. Note-se que entre 1866 e 1882, outras peças haviam sido adquiridas, designadamente o tríptico com as cenas da Paixão de Cristo, a pequena salva e o saleiro atribuído a Jean Limousin, oferecido pela Infanta Isabel Maria.

Durante essa década as colecções Reais ver-se-ão especialmente enriquecidas, sobretudo com as muitas aquisições realizadas por D. Luís destinadas á construção de uma pinacoteca, mas também a um museu de “arqueologia” no sentido oitocentista do termo, isto é, designando uma multiplicidade de objectos sobretudo em metais nobres⁹⁵¹ que pouco tem que ver com o sentido do termo tal como hoje o entendemos.

Dessa campanha de aquisições terá resultado por certo a aquisição do cofre esmaltado, classificado por Teixeira de Aragão como bizantino para a exposição de arte ornamental onde foi apresentado⁹⁵², mas provavelmente também outras aquisições não documentadas.

Nenhuma das peças em esmalte apresentadas na exposição de Arte Ornamental como pertencendo a D. Fernando ou à Condessa D’Edla consta do catálogo da venda dos bens de D. Fernando em 1892⁹⁵³.

O Catálogo dos bens mobiliários pertencentes a D. Fernando

Surpreendentemente, em 1892, no catálogo destinado a registar os bens de D. Fernando então postos à venda, deparamo-nos com uma série de outras peças em esmalte de que, até aí, não tivéramos notícia e que nessa venda se dispersam:

1 - Uma cruz com Cristo esmaltado trabalho gótico, n° 970

2 - Um esmalte de Limoges representando um pastor e as ovelhas surpreendidas pelos lobos, tendo a data de 1550, muito deteriorado. Alt. 0,12, la. 0,17 N° 2240

⁹⁵⁰ BARBE, Françoise - *La Passion du Christ d'après Schongauer: douze plaques émaillées au Petit Palais, Paris*,

⁹⁵¹ XAVIER, Hugo - O "Museu de Antiguidades" da Ajuda: Numismática e ourivesaria das Colecções Reais ao Tempo de D. Luís. *Revista de Historia da Arte - Instituto de Historia de Arte. Universidade Nova de Lisboa*. n° 8 (2011) p. 72

⁹⁵² EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA - *Catálogo Ilustrado*, p. p. 133, n° 50, il. N°3, sala G

⁹⁵³ Se partirmos do princípio, que nos parece acertado, que os números 526 a 529 desse catálogo se referem a uma outra série de cenas da Paixão de Cristo, emoldurada peça a peça em molduras de madeira com guarnições de prata e não ao tríptico com moldura de latão que, julgamos, já não se encontrava na colecção em 1892.

3 - Um esmalte de Limoges com pequeno defeito representando a entrada de Cristo em Jerusalém. Moldura folheada de ébano com guarnições de prata. Alt. 0,18, larg. 0,12. Nº 2255

4 - Um cálice de prata dourada com seis medalhões em esmalte, representando os passos da Paixão. Século 17º. Alt. 0,27 diam. da boca 0,10. Nº 2278

5 - Um prato de esmalte de Limoges representando o rapto de Proserpina. Diam. 0,20 trabalho do sec. 17º, nº 2290

6 - Doze esmaltes em cobre representando imperadores romanos. Alt. 0,10 larg. 0,8. Nº 2338

7 - Um par de castiçais, esmalte de Limoges com escudo. Alt. 0,17, trabalho do século 17º com defeito. Nº 2385-2386

8 - Uma Madona de esmalte de Limoges alt. 0,10 larg. 0,8 sem moldura. Nº 2391

A série dos doze imperadores aí descrita poderá, pela comparação das dimensões das placas, ser a mesma que em 1981 foi legada por Barros e Sá ao Museu Nacional de Arte Antiga e que descrevemos sob o nº de **catálogo 124**, pois não seria de estranhar que se tivesse mantido no mercado português até ser adquirida por este colecionador.

A pequena placa referida como *Madona* nesse catálogo ⁹⁵⁴ pode, também pela comparação das dimensões, ser a mesma peça que encontramos no arrolamento dos bens do Paço das Necessidades e que em 1957 seria transferida para o Museu Nacional de Arte Antiga, eventualmente porque não tenha chegado a ser vendida⁹⁵⁵. Das restantes peças mencionadas neste catálogo não pudémos localizar nenhuma nas colecções portuguesas.

As peças das colecções reais no catálogo da exposição de Arte Sacra Ornamental realizada em 1895

Nesta exposição, na sala de *Sua Magestade El Rey*, volta a ser exposto o cofre que Teixeira de Aragão classificara de bizantino, apresentado como presumivelmente

⁹⁵⁴ “Uma Madona de esmalte de Limoges alt. 0,10 larg. 0,8 sem moldura” *Catálogo dos bens mobiliários existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando* - Lisboa: Typographia Belenense, 1892. Nº 2391

⁹⁵⁵ As dimensões não são em rigor coincidentes em nenhum dos dois registos, podendo a imprecisão dever-se a arredondamento: no catálogo de 1892 – Alt. 0,10 larg. 0,8 cm, sem moldura; no arrolamento de 1911 – 0,9 x 0,7. A peça que hoje se encontra no Museu e Arte Antiga com o nº de Inv. 10 Esm, é circundada por uma pequena moldura de latão e mede com esta 9,8 cm x 7,7 cm.

do século XIII, além de uma cruz processional em bronze com restos de esmalte, atribuída ao século XIV; um cálice de cobre dourado com vestígios de esmalte atribuído ao século XV; um prato de cobre esmaltado, com flores de lis alternando com castelos em esmalte alveolado sobre azul, atribuído ao século XVI; um prato também esmaltado dito em *champlevé tipo arcaico*. Estas peças encontravam-se possivelmente no Palácio de Mafra, com excepção do cofre que, por essa altura, se deveria encontrar exposto com as colecções de D. Luís.

Esse cofre seria levado por D. Manuel II para a sua residência londrina em Fullwel Park tendo daí regressado em 1937 após a sua morte⁹⁵⁶, junto com uma outra peça em esmalte que poderá ter sido comprada pelo monarca já durante o exílio e que hoje se encontra no Museu do Palácio Ducal de Vila Viçosa: uma pequena salva com representações dos quatro Evangelistas (**Catálogo nº 130**) da qual não se encontrou qualquer registo anterior entre as colecções reais.

O arrolamento de 1911-13

À data do arrolamento dos paços reais da Ajuda e das Necessidades são ainda outras as peças aí encontradas:

1 - Uma placa esmaltada representando a Virgem, com moldura de madeira

Entregue ao Sr. Fernando Serpa Pimentel em 14/11/1913 Relação nº 3

2 - Dois esmaltes de Limoges (emoldurados) datados de 1557 representando Joana D'Arc e outro dois personagens da corte de Filipe II de Hespanha assistindo a um auto de Fé que se encontravam nos aposentos de D. Manuel.

3 - Um tríptico em bronze com baixos relevos e esmaltes

4 - Um crucifixo de ferro cloisonné, estilo bizantino.

Entregue ao Sr. Fernando Serpa Pimentel em 14/ 11/1913 Relação nº 9

5 – Um baixo relevo de cobre com esmalte, representando uma cena religiosa, estilo bizantino

Entregue ao Sr. Fernando Serpa Pimentel em 14/11/1913 Relação nº 9.

⁹⁵⁶ Cópia do Inventário feito no Palácio Ducal de Vila Viçosa aos doze dias do mez de Fevereiro de 1937 e referente aos objectos vindos do palácio de Sua Magestade El-Rei o Senhor Dom Manuel II, em Londres (G1). Arquivo da Fundação Casa de Bragança, segundo informação na ficha de inventário.

Destas peças, três seriam transferidas para o Palácio da Ajuda onde se encontram hoje: as duas placas, uma com a representação de Joana D’Arc, outra representando Filipe II assistindo a um auto de fé e o tríptico com baixos relevos e esmaltes⁹⁵⁷.

Desconhecemos qual o destino das peças entregues em 1913 a Fernando de Serpa Pimentel.

No arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda registam-se as duas placas da *Pequena Paixão* a que acima aludimos e uma pequena salva, encontrada no quarto de cama de D. Maria Pia, dentro de uma caixa de papelão (**Catálogo nº 119**).

Nenhuma destas peças esteve presente na exposição de Arte Ornamental.

Adivinhamos portanto, alguma dinâmica nas colecções reais entre, pelo menos, a década de 60 e o final da década de 80 do século XIX, que se traduz em aquisições, mas também em alienação de peças. Se as aquisições são menos felizes, incluindo várias peças de contrafacção, a alienação é essa sim, desastrosa para a colecção, pois são vendidas as peças mais qualificadas. Detenhamo-nos em seguida um pouco nalgumas destas peças e no seu percurso, porque isso nos permite situar qualitativamente, no contexto das colecções europeias e americanas, os esmaltes de uma colecção de D. Fernando hoje totalmente dispersa.

O retrato de senhora, que no levantamento fotográfico da *Blythe House* é descrito como *portrait of a lady in a widow’s dress*, e que apresentava no reverso uma outra placa com representação de Santa Margarida aplicado numa moldura em madeira (muito elaborada, embora não contemporânea do retrato) será referido no Catálogo da exposição de 1882 do seguinte modo: *esmalte de Limoges retrato que dizem ser da princesa D. Margarida de Saboya. Fins do século XVI*. Também esta peça é aí referenciada à Condessa d’Edla⁹⁵⁸. A identificação da personagem retratada com a princesa Margarida de Saboya decorre, seguramente, da associação com a representação de Santa Margarida na placa que com ela foi emoldurada funcionando como reverso.

Deve mencionar-se que, em 1862, o Victoria & Albert Museum adquire uma peça com estreito paralelo com esta, outrora na colecção de Sir Horace Walpole (1717-1797), que aparenta retratar a mesma personagem embora mais jovem⁹⁵⁹. Esse retrato tem associado no reverso uma representação de Moisés recebendo as Tábuas da Lei. A identidade da retratada da peça do V&A tem também sido objecto de conjecturas várias.

⁹⁵⁷ Inv. nº 2864, Inv. nº 2863 e Inv. nº 1464, respectivamente (fichas disponíveis na base de dados matriz net)

⁹⁵⁸ EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA - *Catálogo Ilustrado*, p. 244, nº 37, sala F

⁹⁵⁹ Victoria & Albert Museum nº 7912-1862.

Marquet de Vasselot, em notas pessoais ainda inéditas, identifica a personagem com Luísa de Saboia (1476-1531). Horace Walpole afirmava que a representada era Margarida de Áustria (1480-1530) filha do Imperador Maximiliano. Na verdade, embora seja possível encontrar semelhanças entre estes retratos miniaturais e o retrato de Margarida de Áustria pintado por B. van Orley ⁹⁶⁰ também é verdade que a configuração das vestes e o facto de o enquadramento do rosto ser totalmente coberto torna as figuras susceptíveis de ambígua identificação.

A faixa decorativa que forma a orla desta peça do V&A com elementos em “S” foi associada ao “S” das armas da casa de Saboia (relacionada com o lema *Stringe ma non costringe*), sendo referido no texto de nota histórica da peça - na ficha disponível em linha - que, pela sua configuração, não deve ser feita essa associação. Todavia, na peça outrora pertencente à colecção de D. Fernando (ou da Condessa d’Edla) a faixa decorativa é efectivamente muito semelhante ao nó dito de Saboia, razão que explicará a insistência na identificação do retrato com uma personagem feminina ligada a essa casa. É, no mesmo texto, mencionada a hipótese de que estes retratos (de Luisa de Saboia e de Margarida de Austria) terem sido feitos em comemoração do Tratado de Cambrai (conhecido por Paz das Damas) em 1529 celebrado entre Espanha e França e assinado por Margarida de Áustria (em representação de Carlos V), Luísa de Saboia (em representação de Francisco I) e sua filha Margarida de Angouleme (1492-1549).

Em 1967, a peça outrora da colecção de D. Fernando, é descrita por Philippe Verdier ⁹⁶¹ e localizada na Colecção Kofler –Truniger de Lucerna, Suíça, e em cujos catálogos é atribuída a Leonard Limosin.⁹⁶²

Verdier traça ainda o percurso da peça passando pela colecção do banqueiro russo Sigismond Bardac (1856-1919) (em cujo catálogo H. Leman identifica a personagem como sendo Margarida de França, Duquesa de Saboia), mais tarde na colecção de Octave Homberg, estando em 1936 na colecção de John M. Schiff que a empresta para uma exposição no Brooklin Museum of Art intitulada “Five Centuries of Miniature Painting”, em cujo catálogo consta com o nº 73.

Voltamos a encontrar estas duas placas (retrato de senhora e representação de Santa Margarida) outrora na colecção de D. Fernando ou da Condessa D’Edla,

⁹⁶⁰ Retrato de Margarida de Austria. C. 1520. Óleo sobre madeira de carvalho 37 x 27,5 Museu do Real Mosteiro de Brou, Bourg-en-Bresse França

⁹⁶¹ VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 103

⁹⁶² KOFLER-TRUNIGER, Ernst Schnitzler Hermann Bloch Peter Ratton Charles - *Email, Goldschmiede- und Metallarbeiten, europäisches Mittelalter*. Luzern: Räber, 1965. p. 42, nº E123, pl. 67

aparentemente já separadas e sem moldura, na venda da colecção de Cyril Humphries realizada pela Sothebys em 10 de Janeiro de 1995⁹⁶³. No Walters Art Museum encontramos uma peça que apresenta parentesco evidente com a existente na colecção de D. Fernando, no que se refere ao retrato de senhora. No verso tem associada uma outra placa de esmalte de características distintas, provavelmente de diferente autoria, com uma representação da Virgem com o Menino e Santa Ana. Esta associação leva curiosamente Phillipe Verdier a conjecturar que a retratada possa ter sido uma mulher de nome Ana⁹⁶⁴. A indumentária é identificada como provavelmente sendo um hábito de freira e não um traje de luto.

A relação com a casa de Sabóia permite conjecturar alguma ligação a D. Maria Pia e às dispendiosas aquisições feitas no estrangeiro pela corte portuguesa para receber a princesa de Sabóia para o casamento com o Rei D. Luís em 1862.

Uma outra peça das que encontramos no registo fotográfico da Blythe House é uma placa com representação da Ressurreição de Lázaro, que hoje pertence ao Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque.

Segundo o historial da peça, disponível em linha⁹⁶⁵, a placa pertenceu sucessivamente ao príncipe Leopold de Hohenzollern; a Louis-Fidel Debruge-Duménil, Paris (até 1849); ao Príncipe Peter Soltykoff, Paris (até 1861) e a George e Florence Blumenthal, Paris e Nova Iorque (até 1941). Neste historial não consta a passagem pela colecção de D. Fernando II, atestada pelo registo fotográfico de Thurnston Thompson. A peça pode ter sido adquirida pelo monarca em 1861, data em que é vendida em Paris a colecção Soltikoff.

Por último, encontramos no registo da Blythe House uma placa com representação da Flagelação, hoje propriedade do Victoria & Albert Museum. Esta placa é analisada por Marquet de Vasselot que a considera de referência por se tratar de uma peça assinada, presumivelmente por Jehan I Penicaud⁹⁶⁶. Nesse estudo narra o seu longo historial, sem contudo mencionar a passagem pela colecção de D. Fernando II.

⁹⁶³Seguimos uma pista fornecida por Suzanne Higgott que sugeria que as placas da colecção de D. Fernando pudessem ter em 1995 sido compradas pelo Walters Art Museum, mas fomos informados por esse museu de que assim não aconteceu (informação escrita de Robert M. Mintz, Chief Curator, datada de 11/05/2014)

⁹⁶⁴VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery*, p. 123

⁹⁶⁵http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/467776?rpp=30&pg=4&rndkey=20151101&ft=*&where=Limoges&what=Enamels|Plaque s&pos=101

⁹⁶⁶MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, Étude sur Nardon Pénicaut et ses Contemporains*. Paris: A. Picard, 1921. p. 320-321, cat. N° 154

Ficamos a saber que a placa terá pertencido á colecção Didier-Petit, sendo vendida em 1843. Dez anos mais tarde, pertencia à colecção Daugny, de onde seria vendida em 1858. Em 1912 é legada ao V&A integrada na colecção de George Salting. Assim, a confirmar-se que pertenceu de facto à colecção de D. Fernando - o que o registo de Thompson parece comprovar - deverá ter estado em Portugal algures entre 1858 e 1912. A peça dispõe de uma vasta bibliografia referida por Vasselot.

Os vários núcleos de esmaltes que integraram ao longo do tempo as colecções reais, podem pois ser vistos como um bom elemento para o conhecimento da formação e dinâmica dessas colecções e como um espelho do modo como, em cada momento, acompanharam ou não o curso do coleccionismo internacional.

O coleccionismo ao longo do século XX

Uma grande parte das peças em esmalte que registamos no levantamento que este estudo pretende levar a cabo, integram ou já integraram colecções privadas, das várias que se formaram em Portugal ao longo da primeira metade do século XX e de modo consistente até 1974. Uma vez mais, a falta de estudos monográficos assentes em pesquisa aprofundada sobre a maioria dessas colecções, não permite documentar sequer em passado próximo o percurso de nenhuma das peças e muito menos formar qualquer juízo de carácter mais geral sobre a formação das várias colecções e as relações entre elas, incontornáveis, uma vez que os mercados de antiguidades frequentados eram por certo comuns, em Portugal e no estrangeiro. Além do que, nenhum desses acervos existiu de forma estanque e impermeável a modas e influências nacionais e internacionais.

A prática destes coleccionadores foi, na maior parte das vezes, pouco cuidada no que se refere ao registo documental das aquisições. Ao facto alia-se a escassez de estudos que se debrucem sobre os seus arquivos pessoais. Pelo acima exposto e na impossibilidade de aprofundar o conhecimento sobre cada uma das colecções ou averiguar o passado das peças na documentação - na maior parte dos casos ainda inédita e nalguns ainda sem tratamento arquivístico - a nossa abordagem não pode pôde ir muito além do estudo individualizado das peças, da sua comparação com itens classificados e de referência em colecções estrangeiras e, finalmente, de uma percepção muito genérica das linhas gerais que parecem ter norteado as aquisições de esmaltes dos coleccionadores portugueses desse período.

Mantemos contudo em presença, que, dadas as suas características, seria possível localizar algumas destas peças nas múltiplas vendas e leilões realizados ao longo da segunda metade do século XIX e primeira metade do XX, sobretudo em Paris e Londres. Com efeito, existem catálogos publicados com descrições relativamente inequívocas e algumas reproduções, requerendo esse exercício um investimento de tempo que não nos foi possível fazer.

Anastácio Gonçalves (1888-1965)

Anastácio Gonçalves, de origem burguesa, foi médico oftalmologista de prestígio e coleccionador de gosto apurado. Adquiriu, em 1932, a casa atelier do pintor José Malhoa onde instalou a sua colecção, que reuniu desde jovem e até à data da sua

morte. A colecção tem como grande protagonista a porcelana chinesa, mas integra também pintura do século XIX e um núcleo mais alargado de artes decorativas no qual conta com um cofre revestido com placas de esmalte pintado do século XVI (**Catálogo nº 87**) invulgar no panorama das colecções portuguesas (a única referência que conhecemos a outra peça congénere em Portugal, encontramos-la nos inventários da colecção Palmela). Na colecção existem ainda algumas peças em esmalte chinesas e um pequeno oratório do século XIX, cópia do famoso relicário do Santo Espinho, hoje no British Museum⁹⁶⁷.

Embora o coleccionador fosse metódico no registo da colecção, a sua documentação é omissa quanto às circunstâncias de aquisição do pequeno cofre que especialmente interessa a este estudo, eventualmente adquirido no estrangeiro entre 1940 e 1964.

António Augusto Nogueira da Silva (1901-1976)

António Augusto Nogueira da Silva foi membro da burguesia bracarense e fez fortuna a partir dos anos 30 do século XX, com a “Casa da Sorte” nessa cidade. A sua colecção foi legada em 1975 à Universidade do Minho e apresenta-se hoje num museu com o seu nome.

A colecção não é documentada, não se conhecem registos de aquisições das obras e uma visão geral do conjunto demonstra o que Luís de Moura Sobral classificou como um gosto eclético, ditado pela casualidade mais que por uma orientação específica para determinada linha de objectos, escolhas nem sempre acertadas e nem sempre relevantes⁹⁶⁸. Luís de Moura Sobral fornece ainda algumas pistas sobre possíveis proveniências de obras hoje na colecção (embora as suas observações se refiram essencialmente à colecção de pintura) mencionando o professor Gomes da

⁹⁶⁷ O relicário do Santo Espinho, mandado executar no final do século XIV, pelo Duque de Berry, pertencia em 1860 à Geistliche Schatzkammer em Viena, de onde saiu para ser restaurado sendo para esse efeito entregue a Salomon Weininger, um negociante de obras de arte bem relacionado e com poucos escrúpulos, que contratou uma equipa de artífices para fazer cópias das peças que lhe eram confiadas para restauro. Foi então executada, entre 1863 e 1872, uma cópia que foi devolvida à Geistliche Schatzkammer no lugar da peça original, sendo esta entretanto introduzida no mercado. Weininger seria preso alguns anos mais tarde por outros crimes e o relicário original permaneceria no mercado até ser adquirido por Anselm von Rothschild passando posteriormente a pertencer ao seu filho Ferdinand que o doaria ao British Museum, integrado no Waddesdon Bequest.

A cópia que hoje se encontra no Kunsthistorisches Museum de Viena é no entanto incomparável com a cópia existente na CMAG pela sua qualidade primorosa de execução. CHERRY, John - *The Holy Thorn Reliquary*. Londres: The British Museum Press, 2010. p. 49

Outros, além de Weininger e os seus artífices, terão reproduzido a carismática peça do Duque de Berry, não necessariamente apenas na Austria.

⁹⁶⁸ SOBRAL, Luís de Moura - *Pintura estrangeira dos séculos XVI, XVII e XVIII da Colecção Nogueira da Silva*. Braga: Museu Nogueira da Silva/ Universidade do Minho, 1995. p. 4

Costa como colecção de origem de obras que transitam para a posse do pintor e restaurador Carlos Mardel e daí para a colecção de Nogueira da Silva, no final da década de sessenta.

A colecção, cujo núcleo de maior destaque, tal como na CMAG, é a porcelana chinesa, conta com quatro peças em esmalte, todas elas do século XIX - uma placa da autoria de E. Chauvet, duas placas imitando as produções do século XVII (EC Nº XIII e EC Nº XIV) e uma belíssima cópia (EC Nº V) de uma placa do século XV existente no Museu de Cluny⁹⁶⁹. Integram ainda o acervo ainda algumas peças em esmalte de Cantão.

António Medeiros e Almeida (1895-1986)

António Medeiros e Almeida reuniu em Lisboa uma vastíssima colecção de artes decorativas e pintura. Médico de formação, Medeiros e Almeida dedicou-se desde sempre a negócios de ordem vária (uma companhia aérea, importação de automóveis, transporte de volfrâmio, entre outros negócios) com os quais construiu uma enorme fortuna a par de uma excelente colecção, que conta, por exemplo, com uma das famosas doze taças do cardeal Aldobrandini, entre outras peças de referência para o coleccionismo português.

A sua colecção começa a ser construída na década de quarenta do século XX e, em 1973, é criada a Fundação com o seu nome que visava a protecção e divulgação de um património vasto, que a ausência de descendência punha em risco de dispersão. Esta colecção, ecléctica por definição, tem apesar disso o carácter vincado por uma secção riquíssima de relógios e por mais de duas mil e quinhentas peças de porcelana chinesa, além de mobiliário e ourivesaria, entre outros núcleos.

As peças em esmalte na sua colecção são todas adquiridas num mesmo antiquário em Londres na década de sessenta e conservam a informação rigorosa das circunstâncias da aquisição, dados que, pela raridade, nos são preciosos. São cinco peças, duas em esmalte *champlevé*: um crucifixo (**Catálogo nº 19**); uma parte central de uma cruz com respectivo crucifixo (**Catálogo nº 6**) e três placas de esmalte pintado de excelente qualidade de execução, duas das quais pouco vulgares (**Catálogos nº 79 e 118**) e a terceira placa (**Catálogo nº 88**) assinada com o monograma P.R. de Pierre Reymond.

⁹⁶⁹ Inv. nº Cl 937 Fonds du Sommerard

A quem quer que se deva o escrutínio do qual resultou a aquisição destas peças (aparentemente ao próprio Medeiros e Almeida), estamos sem dúvida perante um gosto informado, circunstância também pouco comum no panorama do coleccionismo português deste período no que ao esmalte se refere.

A colecção Medeiros e Almeida destaca-se pela invulgaridade do rigor no registo das aquisições (devido a um secretário invulgarmente culto e dedicado) e também pelo estudo detalhado que tem vindo a ser feito acerca da formação da colecção. O facto de a colecção ter vindo a ser estudada do ponto de vista da sua formação, permite-nos conhecer uma dinâmica própria, certamente invulgar no que se refere ao acerto das aquisições (de peças em esmalte), mas que no que se refere ao *modus operandi* reflecte uma prática mais generalizada entre os coleccionadores de mais posses neste período em Portugal: *não existiu a figura do conselheiro. Ele comprava presencialmente em antiquários e leilões mas a maior parte das vezes escolhia as peças, aqui em Portugal, através dos anúncios dos antiquários nas revistas de arte que assinava (Burlington, Apollo, The Antiques Collector, The Connoisseur...), começando aí um processo de troca de correspondência (da qual temos cópias e através da qual reconstituímos a proveniência das peças). Também recebia os catálogos de diversas leiloeiras (tanto portuguesas como da Sotheby's e Christie's) e pedia a antiquários que fossem aos leilões por ele, mas partindo sempre de uma escolha pessoal e de um plafond financeiro que ele estabelecia. Por vezes enviava antiquários portugueses ao estrangeiro com dinheiro para fazerem compras, ele depois ficava com aquilo que gostava e o resto era escoado pela loja do antiquário e faziam encontro de contas*⁹⁷⁰.

César Filipe Gomes (1875-?)

Outro dos coleccionadores portugueses deste período que integrou esmaltes na sua colecção foi César Filipe Gomes comerciante, proprietário de uma ourivesaria no Funchal. Reuniu uma grande colecção que, em 1946, doaria integralmente à Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal para formação de um museu, hoje o Museu da Quinta das Cruzes.

O contexto de formação desta colecção surpreende até pelo facto de desmontar a ideia de constrangimentos impostos pela insularidade.

⁹⁷⁰ Comunicação escrita informal, transmitida por Maria Mayer, conservadora da Casa Museu Medeiros e Almeida, em 11/11/2014 a quem agradecemos a disponibilidade com que nos forneceu todos os dados da pesquisa que tem vindo a desenvolver sobre a colecção.

Houve, com diferentes motivações, muitos estrangeiros estabelecidos na Madeira nesta primeira metade do século XX, essencialmente ligados a indústria e mantendo relações assíduas com o resto da Europa, pelo que entre coleccionadores, amadores e antiquários parecem ter circulado na Ilha com relativa regularidade itens de colecção estrangeiros. César Filipe Gomes adquiria as suas peças ao industrial e antiquário João Wetzler, de origem alemã, refugiado na Madeira durante a segunda Grande Guerra, mas adquiriu também peças a Walter Grabham, aos herdeiros dos Condes de Carvalhal, eventualmente na venda pública dos bens do Convento de Santa Clara no Funchal, entre certamente outras proveniências.

A ausência de documentação não permite saber onde poderão ter sido adquiridas as placas que encontramos na sua colecção, três delas (Catálogo nºs 121-123) peças pouco comuns, mesmo raras, entre as colecções portuguesas deste período, uma delas, uma figura e senhora (**Catálogo nº123**) rara até num contexto internacional. As três restantes (**Catálogo nºs 133-135**) de um tipo mais comum (figuras de Santos rodeadas por cercaduras de enrolamentos vegetais, em esmalte branco, preto e ouro em relevo) e que parece ter encontrado bom eco no gosto português, pelo menos já no século XX, considerando o número de peças deste tipo que encontramos nas nossas colecções, podendo o facto corresponder, ou não, à existência, desde época anterior, de peças desse tipo em território nacional.

Dionísio Pinheiro (1891-1968)

Nascido em Águeda, de origem humilde, Dionísio Pinheiro foi industrial e comerciante, fazendo fortuna com uma fábrica de tecidos que fundou em Santo Tirso. Por disposição testamentária instituiu em 1968, pouco antes da morte, uma fundação com o seu nome e o de Alice Cardoso Pinheiro, em Águeda, na qual reuniu o recheio de duas casas de habitação, uma nessa cidade e outra no Porto⁹⁷¹. Uma colecção vasta, mas desigual do ponto de vista da qualidade.

O esmalte pintado deve ter agradado ao abastado casal, que foi adquirindo ao longo do tempo peças com assuntos religiosos, mas também de outras temáticas. Uma bela placa datada de 1886, da autoria de Henri Doublet, adquirida no Leilão da Colecção Barros em 1947, é talvez a peça mais qualificada de todo o conjunto, juntando-se-lhe outras peças do século XIX-XX. No conjunto destacam-se ainda três

⁹⁷¹ JESUS, Carlos A. Martins de; DUQUE, J.M. Vieira - *Vasos Gregos e Pintura de Tema Clássico no Museu da Fundação Dionísio e Alice Cardoso Pinheiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012. p. s/nº

belas placas de uma tipologia comum que encontramos também na colecção de César Filipe Gomes (figuras de Santos rodeadas por cercaduras de enrolamentos vegetais, em esmalte branco, preto e ouro em relevo).

Mas o que verdadeiramente surpreende na colecção são duas placas supostamente da série da Eneida, de muito boa qualidade de execução, todavia cópias tardias das duas placas representando as mesmas cenas, *Dido consultando os Deuses* (na colecção Moatti em Paris) e *Dido olhando do seu palácio a frota de Eneias* cujo último paradeiro conhecido foi a colecção de Edgar Speyer em Londres, cuja imagem é reproduzida em 1912 permitindo-nos fazer a comparação.

Uma outra peça com interesse, embora não para o presente estudo, é uma reprodução realizada em 1968 pelo artista Martins Lhano que reproduz a série de vinte e seis placas segundo a *Pequena Paixão* de Dürer, da colecção do MNSR.

A documentação de formação da colecção, a existir, não está ainda estudada e divulgada pelo que não nos é possível saber o percurso das peças, tão pouco quem aconselharia, ou não, estas aquisições⁹⁷². O facto de o coleccionador ter sido sócio da Antiquália em Lisboa, poderá eventualmente ter favorecido algumas aquisições segundo nos informa o actual conservador.

Seriam do maior interesse quaisquer dados sobre o percurso das duas placas supostamente da série do Mestre da Eneida, por não se tratar de caso único, outras cópias (uma inclusive representando igualmente *Dido olhando do seu Palácio a frota de Eneias*) têm sido localizadas, embora fora de Portugal. Trata-se de um conjunto que goza de enorme prestígio e que não surpreende tenha sido objecto de cópia, não necessariamente com o intuito de ludibriar (uma das que conhecemos é inclusivamente assinada com monograma). Urge estudá-las mais aprofundadamente no sentido de se conhecer fontes, autorias e datas de produção⁹⁷³ destas peças, tecnicamente muito bem executadas e que devem situar-se num contexto próprio - o do vastíssimo universo da produção de cópias e da sua comercialização ao longo do século XIX.

⁹⁷² As peças apresentam registada na ficha uma data de integração (1974) posterior à morte do coleccionador, que deverá corresponder a um momento de inventariação e não ao da sua aquisição, mas não foi possível obter junto da Fundação outra informação sobre o assunto ou sobre a existência de documentação decorrente da sua aquisição.

⁹⁷³ Que seja de nosso conhecimento nunca foi analisada a composição do vidro de nenhuma destas placas, pelo que não é absolutamente certo que todas tenham sido feitas no século XIX.

Não poderíamos deixar de mencionar as restantes colecções cujas peças incluímos neste levantamento. Temos consciência de que a presença dessas peças em cada um desses acervos foi certamente ditada por circunstâncias fortuitas e a sua aquisição teve um carácter episódico, não correspondendo a um gosto específico que determinasse uma busca sistemática de um tipo também específico de objectos.

Nenhum dos coleccionadores portugueses parece ter tido uma especial apetência por objectos em esmalte. Não é menos verdade que as colecções portuguesas mais destacadas do final do século XIX se moldaram na “forma” das colecções oitocentistas de teor enciclopédico, herdeiras do espírito iluminista, modelo que os coleccionadores da primeira metade do século XX não superaram completamente, favorecendo a formação de colecções de gosto eclético, especialmente focadas nas artes decorativas nacionais e estrangeiras, mas numa perspectiva que foi sistematicamente tão abrangente quanto lhes era possível, em detrimento de colecções especializadas que se formaram na Europa nesse mesmo período.

Nestas colecções surgem-nos peças em esmalte isoladas, cuja aquisição deve ter ocorrido de modo casual (e que em geral não é registado) o que, sendo os coleccionadores já desaparecidos, nos deixa sem qualquer informação relativa à proveniência das peças.

Mais uma vez, uma investida nos catálogos de leilões nesta primeira metade do século traria por certo os seus frutos, embora seguramente não completamente esclarecedores quanto à proveniência remota das peças. Por outro lado, está ainda por fazer um estudo da intercomunicabilidade das colecções portuguesas neste período, isto é das relações entre os vários coleccionadores e da sua ligação com os agentes do mercado de antiguidades. Um estudo recente, a que já antes nos referimos pela novidade que trás neste domínio, é o que se realizou sobre a colecção do Comandante Ernesto Vilhena, da autoria de Maria João Vilhena de Carvalho, revelador de múltiplas questões que transcendem em muito o âmbito estrito da figura, reflectindo relações e mecanismos de funcionamento do coleccionismo e do mercado portugueses que poderão aplicar-se a outros coleccionadores e que são, além disso, um espelho claro da cultura portuguesa do tempo. Aí nos apercebemos de processos de sinalização dos objectos, por vezes quando ainda nas igrejas para que foram inicialmente adquiridos, a negociação que se sucede para a sua compra, mediada por negociantes e o modo como acabam por entrar no mercado. W ainda a forma como os coleccionadores se relacionam, disputam e trocam peças entre si.

O acesso ao mercado internacional por parte de todos estes coleccionadores e a circulação das peças entre colecções impede - pelo menos enquanto não tiverem sido aprofundados os estudos sobre os seus arquivos pessoais - conjecturas quanto à proveniência das peças em esmalte nelas integradas. Essa proveniência interessa-nos sobremaneira para o conhecimento da sua recepção em Portugal em época mais próxima da da sua produção.

Entre estas colecções assinalamos a de Barros e Sá, talvez o exemplo mais acabado de uma riquíssima colecção ecléctica e na qual se incluíam peças em esmalte *champlevé* - hoje integradas no acervo do MNAA por legado do coleccionador - (**Catálogo n.ºs 4, 15 e 21**), com interesse para o presente estudo, mas sem informação específica de recolha e claramente fruto de um interesse mais abrangente em peças medievais e não concretamente em peças esmaltadas, ou quaisquer outras características em comum.

A colecção de Abel de Lacerda (1921-1957), alojado no Museu do Caramulo/Fundação Abel de Lacerda, começou a construir-se talvez já nos anos cinquenta, mas manteve-se em crescimento desde então, graças sobretudo à generosidade, ao prestígio e relações da família e amigos do fundador.

Acolhe uma peça em esmalte que foge do âmbito do nosso estudo por se tratar de uma produção veneziana, mas que se salienta pelo modo inusitado como vem para Portugal, oferecida em 1968 pelo Rei Humberto de Itália, *o rei de Maio*, exilado em Cascais desde os anos quarenta⁹⁷⁴.

A outra peça nesta colecção (**Catálogo n.º 131**) poderá ter sido adquirida a Pedro Nolasco. Uma anotação na ficha de inventário “Nolasco 1/1948 -Condessa de Cuba” faz-nos deduzir que possa ter sido adquirida a esse antiquário, proprietário de uma casa de antiguidades junto à Sé de Lisboa, talvez em 1948, tratando-se eventualmente de uma peça proveniente dos bens da Condessa de Cuba (Maria Francisca Borges de Medeiros Dias da Câmara, falecida em 1945). Os bens de Pedro Nolasco seriam catalogados e vendidos em 1961.

Concluimos, portanto, que o conhecimento mais profundo da dinâmica de formação das colecções portuguesas contribuirá de modo inquestionável para o

⁹⁷⁴ Na sequência do presente estudo e levantamento sinalizámos esta peça junto da equipa liderada por Françoise Barbe que está actualmente a produzir um *corpus* do esmalte veneziano, a publicar em 2016, onde virá consequentemente a ser incluída. Um primeiro fruto, esperamos que de muitos, deste processo de levantamento.

conhecimento da recepção mais tardia do esmalte em Portugal, assim como o conhecimento do percurso destas peças - necessariamente de importação e objecto de um gosto muito próprio - dará um contributo importante para o avanço no conhecimento do modo de formação das colecções e do seu contexto, requerendo, porém, investigação específica numa escala que não poderíamos contemplar neste trabalho.

O século XIX – pastiche, contrafacção e revivalismo

A produção de peças em esmalte conheceu algo semelhante a um renascimento na segunda metade do século XIX. Essa produção terá tido inicialmente o intuito de recuperar as técnicas do esmalte caídas em desuso e mesmo perdidas, mas também a de satisfazer uma clientela que a *Exposition Nationale de L' Industrie* de 1844 fizera despertar para os encantos desta arte, em conjugação com outros factores que pudemos já analisar no capítulo I.

Como vimos, uma oficina de esmaltes é criada em 1845 na manufactura de Sévres, empregando um químico, artistas e artífices com o fim de recuperar técnicas como a da aplicação de esmalte translúcido sobre *paillon* de prata ou o esmalte sobre ferro para revestimento de grandes superfícies.

Além dos artistas aí treinados muitos outros terão então começado actividade profissional nesta área. O esmalte voltava a ser um suporte para criação artística com estatuto muito aproximado do de qualquer outra matéria tradicionalmente entendida como tal.

Mas o mercado de antiguidades e a clientela de coleccionistas tinha exigências próprias que terão feito progredir um outro tipo de produção. A cópia de algumas das peças mais prestigiadas presentes em colecções públicas e privadas - não só em esmalte mas nas mais diversas matérias - foi uma prática corrente, destinada a dar vazão a uma procura que a raridade dos originais não podia satisfazer. Reproduziram-se camafeus clássicos, vasos gregos e etruscos, peças de ourivesaria, de joalharia, de cerâmica ou de esmalte, cópias fieis, recriações e *pastiches*.

Aos artistas que as executavam, encontramos-os frequentemente na esfera dos grandes coleccionadores e dos grandes negociantes de antiguidades. Este universo da produção oitocentista é porém de uma enorme complexidade. Cópias de peças em esmalte muito prestigiadas foram executadas por artistas como Samson e os seus sucessores, com marcação própria, isto é, destinando-se a comercialização na qualidade de cópias.

Outras, como a cópia do tríptico do Santo Espinho do Duque de Berry mandada executar por Salomon Weininger destinava-se de origem à perpretação de uma fraude. As peças executadas por Reinhold Vasters (1827-1909) ou por Alfred André (? – 1919) na

esfera de Frederic Spitzer (1815 – 1890) reproduziam peças de grande qualidade que passavam pelo *salon* do famoso negociante e coleccionador⁹⁷⁵, contaminando em seguida as grandes colecções como as Rothschild ou a de George Salting com peças falsas, excepcionalmente bem executadas que, ao longo de décadas, ludibriaram o olhar dos conservadores de museus e coleccionadores privados na Europa e nos Estados Unidos, por associarem a excelência da execução ao prestígio da colecção de onde provinham. Algumas destas fraudes foram sendo desmascaradas a custo, até por porem em causa a competência e integridade de profissionais de museus extremamente conceituados. Muitas dessas peças continuam a circular no mercado, nem sempre reconhecidas como falsas.

A par de cópias e recriações mais qualificadas verificamos que um sem número de peças duvidosas entrou nas colecções portuguesas. Peças que em nosso entender são de produção tardia, mas nas quais são apostas datas do século XVI e/ou monogramas dos esmaltadores mais conhecidos como Pierre Reymond. Outras peças simplesmente reproduzem tipologias do século XVII que não foram necessariamente produzidas com o intuito de fraude, mas sim de satisfazer uma procura específica. Com estas últimas, parece-nos acontecer com frequência ser a comercialização que nalgum momento aproveita a especificidade destes objectos, e o pouco conhecimento sobre eles em mercados onde são menos comuns, para os introduzir em circulação com classificações fraudulentas e mais lucrativas.

Há ainda a possibilidade, que decorre de um coleccionismo do esmalte pintado renascentista no século XVIII, que poderá ter ele próprio determinado a produção de cópias, num período em que as técnicas do esmalte pintado se encontravam ainda em uso e eram dominadas por vários esmaltadores. Podemos inclusivamente especular se não será esse o período de produção de alguns emolduramentos e montagens de placas organizadas em trípticos que hoje conhecemos.

Na verdade, quando tentámos averiguar com que base se afirma constantemente serem do século XIX todas as molduras de latão dourado semelhantes à que vemos no tríptico do Museu de Évora, verificámos que aparentemente se trata de uma afirmação “empírica” que não resulta de qualquer análise alguma vez feita às ligas e componentes

⁹⁷⁵ O salão de Spitzer era visitado pelos mais ilustres coleccionadores e amadores de arte da Europa. Em 1887, por exemplo, recebeu a visita de Dom Pedro II, Imperador do Brasil e do seu sobrinho D. Pedro Augusto de Saxe Coburgo e Bragança. Agradecemos à Doutora Paola Cordera que, no curso da sua investigação sobre a colecção Spitzer, nos forneceu esta informação.

dos materiais destes emolduramentos⁹⁷⁶. Embora nas últimas décadas tenham sido realizados alguns estudos sobre as produções oitocentistas e também sobre falsários e cópias, há ainda um longo caminho a percorrer nessa matéria.

Dispomos hoje de um universo muito amplo de exemplares conhecidos e estudados para comparação, alguns deles analisados até do ponto de vista da composição química do vidro. Não obstante, a detecção das peças do século XIX que pretendem imitar peças mais antigas, ou de peças que simplesmente reproduzem a *maneira* de fazer mais antiga, é muito difícil e deve ser feita com as maiores precauções. Qualquer reclassificação que pretenda atribuir ao século XIX peças até aqui atribuídas a outras datações deverá ter como ponto de partida um estudo mais profundo e documentado, muito para além da simples análise formal e comparativa que aqui podemos fazer.

Ao longo deste levantamento, deparámo-nos com um número considerável de peças que nos suscitaram tais dúvidas, que optamos por não as incluir linearmente no catálogo em que pretendemos inventariar objectos dos séculos XIII a XVII. Todavia a sua omissão pura e simples do levantamento pareceu-nos uma incoerência, pois, por nos reservarmos da sua reclassificação não devemos privar os objectos do maior número possível de hipóteses de estudo e identificação por parte de outros investigadores, mobilização que só se obtém pela divulgação.

Aqui se juntam peças como o cofre em esmalte *champlevé* de Vila Viçosa, que até Joaquim de Vasconcelos classificou como medieval; as duas placas da série do Mestre da Eneida, que, não fora a existência de duas outras reproduzindo as mesmas cenas – e, em termos de desenho, muito mais próximas das restantes da série – dificilmente excluiríamos do catálogo, tal é a qualidade da sua execução; duas placas de um díptico assinadas que não parecem pretender ser peças do século XVI, apenas recriam um determinado tipo de composição característica dessa época, sendo assinadas com o monograma de um artista que desconhecemos ou ainda uma placa com a marca da casa Samson que, apesar de marcada, terá acabado por ser inventariada como sendo uma peça do século XVI-XVII. Constituem exemplos bem ilustrativos dos equívocos que estas peças suscitam.

⁹⁷⁶ Já em 2015 fizemos circular um inquérito entre os membros do grupo do Esmalte do ICOM e também na plataforma Conservation Distribution List no sentido de identificar alguma entidade que tivesse procedido a análise das ligas metálicas envolvidas nalguma das muitas molduras conhecidas, até à data sem resultados.

A reunião destas peças em extra catálogo pretende, portanto, cumprir uma parte do propósito deste levantamento, que é dar a conhecer e reenquadrar peças em esmalte existentes em Portugal. Escusamo-nos no entanto da sua catalogação analítica para a qual consideramos dever ser encetado estudo específico. A sua reclassificação implica um estudo rigoroso e o domínio de um outro universo de produções e artistas para além do já vasto que ao longo deste trabalho nos propusemos abordar.

Assim, limitamo-nos a juntar neste capítulo peças que pelas suas características formais nos suscitaram dúvidas demasiado profundas para nos permitir qualificá-las com o mínimo de rigor exigível - com os meios de que agora dispomos - sem que isso tenha o propósito de as classificar definitivamente como peças falsas.

Considerações finais

Como é comum em qualquer processo de investigação chegamos ao termo desta tese com a percepção de que abrimos várias linhas de estudo e levantámos inúmeras questões, mas obtivemos muito menos respostas e certezas que as que estimávamos vir a obter. Assim, mais do que apresentar conclusões achamo-nos em estado de tecer considerações finais em torno do que, em cada um dos capítulos da tese, nos parece poder trazer algum contributo ao estudo do tema.

No processo de delimitação do âmbito do estudo, cada uma dessas secções foi comprovando a sua pertinência à medida que a documentação se foi revelando prolífera em referências e que o número de objectos conhecidos foi aumentando. Não é de menosprezar uma dinâmica própria gerada pelos processo de levantamento deste tipo que parece fazer focar momentaneamente a atenção dos conservadores de museus, dos coleccionadores e outros agentes num determinado tema, trazendo-nos informação inesperada sobre peças ainda localizáveis ou já desaparecidas.

Esmalte champlevé

O estudo da existência de objectos em esmalte *champlevé* em Portugal alarga efectivamente o campo de estudo do tema. Trata-se de um país no extremo do continente europeu que se encontra em processo de delineamento de fronteiras enquanto nação católica, no período que coincide com o período considerado como de arranque e expansão do fabrico deste tipo de objectos na região de Limoges e em diversas regiões de Espanha.

A circunstância geográfica do território, aliada à especificidade das suas relações com os outros países europeus, contribuem para delinear dinâmicas de difusão e circulação de objectos em esmalte e de bens sumptuários em geral.

A existência do esmalte *champlevé* é mencionada em documentos como testamentos ou inventários de bens, do que pudemos observar, exclusivamente ligados ao universo religioso. O facto não exclui evidentemente a possibilidade da existência de objectos esmaltados de uso civil, resulta sim da natureza do registo documental, eventualmente mais sistemático e sem dúvida mais preservado na esfera religiosa. Em todo o caso, as tipologias de peças que chegaram até nós (não apenas em Portugal, mas

em termos gerais por toda a Europa) indiciam ter sido preponderante o uso em alfaiaas religiosas, restando apenas duas tipologias passíveis de ser interpretadas como de uso civil: os candelabros e os pratos ou bacias, que a documentação francesa e espanhola designa por *gemeillon*. Em território português, dos primeiros (frequentemente mencionados na documentação); não há vestígio material, dos segundos não há vestígio nem documental nem material, facto surpreendente e para o qual não nos foi possível encontrar explicação.

Embora a abordagem que nos propusemos fazer tenha incidido sobretudo na documentação subsistente na região norte e centro do país, a análise mais pontual da documentação a sul do Tejo indicia que a difusão poderá ter sido alargada a todo o país ao longo, pelo menos, do século XIII e XIV.

A análise da documentação com este propósito, à semelhança do que sucede noutros países, não permitiu identificar nenhum modo de aquisição em concreto. O elenco de possíveis vias de chegada e modos de aquisição pode fazer-se apenas como proposta e partindo de uma abordagem de carácter geral do contexto português, do ponto de vista das suas relações com o exterior.

Também a análise da documentação em busca de referências a esmalte e a *Opus lemovicense*, levantou alguns problemas, que gostaríamos de ter a oportunidade de ver analisados no seu conjunto por um latinista. Quando lemos a documentação portuguesa em latim do século XII e XIII, não é absolutamente inequívoco o sentido de palavras como *elemoginis* ou *elimosiis*, sendo possível a confusão com *elemosyna* que só uma leitura crítica especializada de cada documento como um todo pode permitir esclarecer.

Tentámos obstar esta questão com consulta pontual a especialistas⁹⁷⁷ dado que são essas referências que nos levantam uma das questões que nos parecem mais interessantes de entre as que nos colocou o estudo do caso português e de onde poderá surgir um contributo para o estudo do esmalte em geral: a coexistência de referências que interpretámos com o sendo a objectos de Limoges com outros, designados e descritos como sendo em esmalte, sem indicação de proveniência, sugerindo a existência de tipos de objecto em esmalte distintos entre si.

A situação geográfica e política do país faz acreditar que, a confirmar-se que existiu uma produção muito precoce de esmalte *champlevé* nas regiões de Burgos, Navarra e Orense, Portugal poderia ser um dos receptores preferenciais dessa produção.

⁹⁷⁷ Agradecemos ao Dr. Mário Correia o seu auxílio nesta consulta.

A documentação portuguesa analisada não permitiu por agora atestar ou contestar o facto, mas pode sugerir e coexistência de produções distintas de objectos com ou em esmalte: uma associada à região de Limoges, outra designada mourisca e outra ou outras sem menção a qualquer proveniência.

Uma outra questão observada na documentação - que julgamos poder inserir-se num conjunto de testemunhos de recepção do esmalte de Limoges podendo nesse contexto vir a ganhar algum sentido - é a durabilidade da expressão de “Limoges” para definir um determinado tipo de trabalho. Surpreende-nos que em documentação redigida entre 1393 e 1431 se use o termo “de lavor de Alimoges” para descrever o trabalho observado numa cruz em prata e não podemos deixar de nos interrogar o que se estaria nesse momento a querer descrever com o uso desse termo. Será razoável pensar que tal designação manteve exactamente o mesmo significado desde a remota descrição de 1185 no inventário de D. Fernando Martins até c. de 1431 na adenda do inventário do tesouro da Sé de Coimbra? E se mudança houve o que estaria então a descrever-se num e noutro documento?

Tivemos oportunidade de levantar estas questões nas jornadas de estudo do esmalte medieval em Paris, na École du Louvre, já em 2015, e verificámos que, embora o tema tenha suscitado muito interesse, as questões da linguagem são muito específicas e muito complexas de debater num fórum internacional onde, ainda para mais predominam o francês e o inglês, justificando, isso sim, um estudo local em colaboração com outras disciplinas que permita avaliar de forma mais precisa o alcance dos termos.

Os objectos subsistentes são, no final do levantamento, relativamente escassos (cerca de trinta itens). No entanto, considerando o universo de objectos em metal (incluindo nesta designação ligas de cobre, prata e ouro) dos séculos XII e XIII existentes em Portugal, a sua proporção pode ser considerada relevante. Infelizmente, nenhuma das peças em esmalte *champlevé* subsistente pode ser até agora referenciada em época anterior ao século XIX.

As únicas peças que oferecem alguma segurança relativamente à sua permanência desde época recuada no território (porque ainda subsistem ligadas às instituições religiosas ou porque subsiste a referência à sua proveniência) são as duas arquetas do tesouro da Sé de Viseu; uma cruz no tesouro da Sé de Braga; um crucifixo na matriz de Covadoue (Guarda); outro em Santa Teresa de Numão (Foz Côa); uma cruz achada na Igreja de Santa Eufémia de Prazins (Guimarães); uma crossa de báculo da Ermida de Castro Daire e, claro, as peças encontradas em contexto arqueológico

como a capa de evangeliário de Leiria e o fragmento de Cruz de Monte Padrão, além das peças encontradas no Castelo de Almourol, estas últimas de produção presumivelmente mais tardia.

De resto, e de um modo geral, as peças subsistentes conservadas nos museus não têm registo de proveniência senão a da colecção privada em que se integraram antes de aí entrarem, ou, no caso das peças da Fundação Medeiros e Almeida, da casa comercial onde foram adquiridas em Londres. A intensa dinâmica colecionista que fez entrar nas colecções particulares portuguesas um grande número de objectos que supomos terem sido importados na primeira metade do século XX (sobretudo a partir da década de quarenta e até c. 1974), está ainda incipientemente estudada. É porém evidente que nessa dinâmica se misturam, sem hipótese de destrinça, muitos objectos entrados no mercado após a extinção das Ordens religiosas e que, desde essa época, circularam entre colecções perdendo-se o rasto de proveniência.

Um excelente estudo disponibilizado recentemente sobre uma das mais relevantes colecções portuguesas dessa época, a reunida pelo Comandante Ernesto Vilhena, revelou-nos de forma algo inesperada a existência de cruzes em esmalte ainda preservadas, nas paróquias, que no início do século XX os colecionadores e negociantes de antiguidades cobiçavam, instigando os párocos a aliená-las, o que estes faziam sem pejo por, provavelmente, nelas não encontrarem qualquer valor.

A convicção de que algumas das peças em esmalte *champlevé* existentes hoje em Portugal são importadas no século XX não colide portanto com a probabilidade de muitas delas se encontrarem no país desde época recuada e terem sido preservadas melhor ou pior nas paróquias até há menos de cem anos atrás. É também muito provável que peças existentes em Portugal tenham sido exportadas, na sequência do “despertar” novecentista para o esmalte medieval e do interesse mantido nestes objectos pelo mercado da primeira metade do século XX.

O número de objectos subsistente e as suas características não favorecem a hipótese de qualquer produção local. Todos os objectos são facilmente associáveis à produção limusina e eventualmente espanhola, sem grandes variantes técnicas e estilísticas. Claro que, apesar dos esforços envidados por muitos investigadores do tema ao longo do século XX, as produções peninsulares na sua vertente seriada e semi-industrial não estão ainda claramente demarcadas da limusina. Não estão também identificados centros produtores embora pareça indiscutível a existência de peças de encomenda de grandes dimensões em Orense, Burgos e Navarra e uma extraordinária

abundância de objectos de produção seriada em território espanhol, parte deles ainda arredados dos levantamentos publicados nos últimos anos, como os dois tomos do *Corpus des emaux* publicados em 1987 e em 2011 a que frequentemente aludimos ao longo deste trabalho. Uma abordagem às colecções públicas e a catálogos publicados nos últimos anos em Espanha dá-nos no entanto a imediata percepção de um número e proporção de objectos esmaltados em *champlevé* muito superior ao que verificámos existir em Portugal. O estudo não nos permitiu encontrar uma explicação para o facto, mas a sua constatação parece incontornável.

Não lográmos localizar qualquer indício da presença das produções de entre Reno e Mosa⁹⁷⁸, cujas características são bem distintas das produções limusina e eventualmente peninsular. O facto não impede que alguma das peças mencionada na documentação tivesse essa origem de fabrico, mas não é possível sabê-lo hoje através das descrições da época.

Parece estranho que hoje subsistam apenas quatro tipologias de objectos em esmalte *champlevé* (cruz e crucifixo, cofre, capa de evangeliário e crossa de báculo), uma das quais representada por dois exemplares, e duas por apenas um exemplar cada, quando parece inquestionável terem existido várias outras tipologias em número considerável de exemplares, como os candelabros, por exemplo. Também não encontramos o menor vestígio da existência dos *gemeillon*, existentes em grande número em Espanha.

O número muito mais elevado de peças subsistente em Espanha e em França explica-se pela óbvia diferença de dimensão do território desses países; em todo o caso a proporção parece também muito diferente (embora esta análise não se baseie, como dissemos, em números rigorosos, de momento impossível estabelecer para qualquer desses dois países).

A importância deste tipo de objectos nas colecções espanholas do Museo Arqueológico de Madrid, no Museo de Arte de Cataluña ou no Museo de Burgos (antes Museo Arqueológico Provincial), para mencionar apenas alguns, além das obras de excepção distribuídas em múltiplas colecções como as imagens da Virgem de La Vega existentes em Salamanca, Palencia, Navarra e Huesca ou os frontais de Orense, Silos e Aralar, entre muitas e muitas outras peças (das quais tantas estão hoje nos museus

⁹⁷⁸ Embora não possa excluir-se totalmente a hipótese (inteiramente especulativa) de ser essa a origem do frontal de prata com esmaltes na Sé de Coimbra.

britânicos e americanos) fazem acreditar na existência de uma longa tradição de produções locais e não apenas em fenómenos de importação.

Já a observação do caso português permite acreditar numa importação muito precoce, mas parece pouco favorável, quer pelos documentos quer pela materialidade, à possibilidade da produção local de esmalte *champlevé*.

Se alguma ilação podemos retirar das peças subsistentes em Portugal é que as cruzes com crucifixos singelos, com esmalte aplicado no *perizonium* e nas cavidades oculares parecem ter sido a mais popular de entre as tipologias existentes. A tipologia predominante é tão frequente em Espanha como em França, e tanto pode relacionar-se com as produções identificadas como limusinas como com as agora designadas hispano-limusinas, não havendo qualquer fundamento para tomar como mais provável a sua importação de um ou outro país.

Por último, gostaríamos ainda de referir que as peças em esmalte *champlevé*, não deixam de ser peças em cobre e embora, em muitos momentos, a aplicação do esmalte e do douramento lhes confira um carácter precioso e claramente as destaque de outros objectos em cobre ou latão, proporcionando-lhes uma fortuna documental que estes habitualmente não merecem, é bem provável que tenham um carácter excepcional estas menções que pudemos encontrar e que as peças fossem muito mais comuns no quotidiano religioso medieval português que aquilo que os documentos nos permitem saber. O número elevadíssimo de peças com esmalte (neste caso muito provavelmente translúcido ou *basse-taille*) em metal precioso, referidas na documentação posterior reforça esta nossa convicção. A escassez das peças subsistentes enquadra-se num panorama de escassez generalizada para a materialidade medieval portuguesa, pelo que não pode ser tomada por si só como conclusiva.

O esmalte translúcido

O número de peças com esmalte, referidas na documentação portuguesa, aumenta vertiginosamente na documentação dos séculos XIV a XVI, ela própria evidentemente muito mais numerosa que na centúria anterior. Não é possível saber com rigor se esse aumento de proporção se deve a um acréscimo efectivo das espécies ou ao facto de se tratar de esmalte translúcido aplicado sobre metal precioso e que por isso não escapava aos inventários das instituições. O facto de ser raro o esmalte *champlevé* aplicado em peças de metal precioso e ainda mais raro em Portugal, permite-nos

conjecturar que se tratava, na maior parte dos casos, de esmalte translúcido, ou *basse-taille* e, mais tarde, esmalte *ronde-bosse* aplicado sobre ouro.

Uma outra âncora a que recorremos é a cronologia actualmente considerada para as primeiras experiências do esmalte translúcido, considerando que as peças existentes em Portugal não devem por certo anteceder essas experiências, ainda que algumas peças, como a cruz de Vera Cruz de Marmelar, tenha sido com frequência atribuída ao século XIII.

Independentemente de todos esses aspectos, a amostra de documentação que elegemos para estudo, revela uma grande abundância de peças em prata com esmalte aplicado que o número, também muito elevado, de peças subsistentes confirma.

O seu estudo porém, como oportunamente dissemos, requer uma incursão profunda no universo da ourivesaria propriamente dita que não prevíamos para este estudo. Na verdade é ainda mal conhecida a natureza dos laços entre as duas actividades, a de ourives da prata ou do ouro e a de esmaltador. A documentação, em Portugal como nos outros países, não permite apurar com um mínimo de rigor qual o modo de funcionamento das oficinas, se eram os próprios ourives que esmaltavam, ou se eram outros oficiais no espaço da oficina dos primeiros, ou ainda se seriam outros profissionais independentes e a funcionar em oficina própria.

A documentação oficial, reguladora das profissões e do estatuto dos profissionais, não parece ter abrangido estes oficiais, como aliás o não terá feito para outros, facto que não se limita à documentação portuguesa como vimos, mas acontece igualmente com a documentação afim francesa. Ao contrário da fase de estudo anterior, este momento do levantamento não procurou nenhuma origem de produção em particular, varrendo a documentação em busca de objectos em metal precioso com esmalte, sendo muitas vezes possível imaginar com facilidade a configuração de uma peça descrita, por comparação com peças subsistentes.

Neste ponto do nosso levantamento confrontámo-nos com classificações tradicionais que atribuem peças-chave da ourivesaria portuguesa a oficinas locais. Essas classificações integram um processo complexo de afirmação de identidade que não cabe no presente estudo analisar em profundidade, e que tão pouco nos interessa do ponto de vista estrito da origem nacional ou estrangeira de determinado objecto.

O interesse da questão reside na identificação de determinados mecanismos de circulação não só dos objectos, mas dos modelos, dos artífices e, quem sabe até, de partes de objectos produzidas noutros locais e importadas pelos ourives locais para

aplicação em peças de produção própria. Interessou-nos por isso algum exercício de comparação que permitisse filiar peças como o cálice de São Torcato ou a Cruz de D. João das Regras (desde sempre assumida como uma produção nacional). O exercício resulta numa leitura comparativa que, em última análise, visava apenas o esmalte e não a peça de ourivesaria em si, mas que obviamente não podia alhear-se desta, da sua natureza e da sua forma.

Acabámos por constatar que uma parte muito considerável da ourivesaria com esmaltes translúcidos dos séculos XIV e XV que encontramos nas colecções portuguesas, lamentavelmente sem quaisquer marcas de fabrico, apresenta afinidades com peças catalãs ou aragonesas.

Essa produção de filiação hispânica enquadra algumas das peças mais carismáticas da ourivesaria em Portugal como as que integram o chamado tesouro da Rainha Santa, onde o esmalte tem um papel de relevo. O facto não obsta a que tenham sido produzidas em Portugal, mas sugere, como mais provável, que o fossem por artistas estrangeiros. Ainda que não tenha sido possível saber se desenvolviam a sua actividade localmente, se eram eles mesmos também esmaltadores ou tinham por perto profissionais dessa arte, o que faria com que muito provavelmente se tivesse desenvolvido, em certos centros produtores, algum tipo de produção local, certamente imitada pelos outros artistas.

Talvez o aspecto mais revelador tenha sido a possibilidade de isolar um tipo de produção de esmalte híbrido, no qual se misturam o esmalte opaco, sobretudo branco, e o esmalte translúcido. Estas aplicações (pois é sempre de elementos aplicados que se trata quando se fala de esmalte translúcido em peças de ourivesaria) seguem num grupo considerável de peças (c. de quinze) um programa decorativo muito concreto, e surgem aplicadas em peças do primeiro quartel do século XVI, embora todas, sem excepção, em peças de gosto tardo-gótico. Algumas destas peças, as que tomámos como referência (a custódia da Sé do Porto, o cálice do tesouro da Sé de Braga e o cálice de Guimarães talvez oferecido pelo Chantre Fernão Álvares) estão na esfera de D. Diogo de Sousa e têm a particularidade de, por diferentes vias, terem datações seguras, confinadas ao primeiro quartel do século.

Este grupo de peças não apresenta, nos esmaltes que lhe foram aplicados, parentesco com nenhuma peça estrangeira que tenhamos podido observar. Recorremos à cadeia de contactos, que ao longo dos anos fomos identificando em torno do estudo do esmalte, no sentido de conseguirmos encontrar alguma filiação para estas peças das

quais uma (a custódia da Sé do Porto) evidencia uma grande maturidade técnica que não se coaduna com experiências incipientes em oficinas locais. Em vão, pois nenhum dos especialistas contactados reconheceu este tipo particular de esmaltes. Certo é que a observação atenta de algumas destas peças faz parecer menos isolado no panorama português o famoso relicário de D. Leonor.

Verificámos também que as famosas salvas ditas dos homens selvagens com inigualável fortuna no mercado internacional, sistematicamente catalogadas como portuguesas mesmo quando não apresentem quaisquer marcas que possam provar essa origem, têm em muitos casos, aplicados no centro, elementos em esmalte translúcido e mesmo, nalguns casos, em esmalte pintado, e até, no caso de uma peça no MNAA, esmalte numa técnica próxima do *cloisonné* ou esmalte alveolado. Embora objecto de debate constante, não foram nunca analisadas na perspectiva do conhecimento desses elementos que lhes decoram os centros, da sua coerência com a decoração da superfície das salvas, possíveis anacronismos e desfasamentos geográficos, possibilidade e enquadramento da intervenção de um artífice distinto para a sua produção.

Todas estas peças justificam um estudo mais profundo e dirigido, diferente daquele que caracteriza uma abordagem de levantamento, que contamos poder vir a fazer futuramente.

O esmalte *ronde-bosse* que excluímos deste levantamento, por um lado pela natureza claramente distinta da dos objectos que o motivaram, e, por outro, pela pouquíssima expressão nas peças subsistentes nas colecções portuguesas, terá sido muitíssimo abundante em Portugal a avaliar pela quantidade de itens descritos nos inventários da Guarda Roupas de D. Manuel, ou de D. Diogo de Sousa, por exemplo e aplicado em peças de grande requinte. Praticavam-no certamente os ourives joalheiros, muito provavelmente também os espadeiros, cujos nomes são mencionados nesse mesmo documento, aludindo claramente a armas de aparato. Deverá ter sido introduzido pelos inúmeros artífices estrangeiros em Portugal de que há registo documental, mas não sabemos quem efectivamente esmaltava nas oficinas de ourives prateiro, se o próprio ou se outros. Seja como for, surge-nos quase desconcertante na execução exímia praticada na custódia de Belém, deixando adivinhar mais uma vez uma maturidade técnica que não se coaduna com experiências ocasionais a pretexto de uma encomenda mais exigente.

A sua presença tão qualificada na custódia só corrobora a noção de uma prática muito desenvolvida, resposta a uma procura abundante embora de um grupo

necessariamente restrito em número, o que evidencia o desaparecimento massivo, difícil de explicar, de centenas e centenas de peças de grande qualidade de execução que integraram as colecções de figuras como D. Manuel I, D. João III ou D. Diogo de Sousa, cujo único vestígio é o registo documental.

A presença preponderante do esmalte *ronde-bosse* numa peça como a custódia de Belém, obra de um monarca cosmopolita e de gosto actualizado, em 1506, mais de cem anos volvidos sobre o período de apogeu desta técnica (cujas produções mais qualificadas datam de c. de 1390-1400, como o relicário do Santo Espinho do British Museum ou o tríptico da Abadia de Chocques do Rijkmuseum) deve ser tida em consideração como um dado importante para o estudo da ourivesaria em Portugal.

O esmalte pintado

O esmalte pintado sobre cobre, verdadeira pedra de toque para este estudo, revelou neste levantamento um silêncio desconcertante na documentação dos séculos XVI e XVII. Claro que estamos de novo na esfera da aplicação de matéria vítrea sobre um suporte de cobre, isto é de metal com menor valor intrínseco à época em questão. Em todo o caso, embora muitas centenas de pinturas sobre cobre tenham sido ao longo do tempo destruídas para recuperação do material do suporte, estamos em crer que o valor do suporte não seria obstáculo à sua menção nos inventários pois o valor comercial da pintura em esmalte sobrepunha-se indubitavelmente ao do cobre, pelo menos à época da sua produção.

Lembre-mos que o contacto da corte portuguesa com a corte francesa onde mais se popularizou o esmalte pintado como uma arte cortesã e de elites ilustradas, é ao longo de todo o século XVI muito estreito.

Estamos certos de que muitas peças em esmalte pintado terão circulado em Portugal, à semelhança do que aconteceu com os outros países europeus nessa época e de que, inclusivamente, outros monarcas portugueses poderão ter sido retratados em esmalte além de D. Leonor. Em termos genéricos, podemos considerar que o período de apogeu do esmalte pintado coincide com os dos reinados de D. Manuel I, mas mais ainda com os de D. João III, D. Sebastião e parte do período de domínio Filipino.

Tínhamos pois a expectativa de que, pelo menos entre os bens desses monarcas ou de personagens como D. Diogo de Sousa ou até mesmo de D. Teodósio I, verdadeiros príncipes da Renascença, amantes das artes e de gosto cultivado,

encontraríamos paralelo para as salas decoradas com esmaltes de Catarina de Médicis, a baixela dos duques da Borgonha, ou a multiplicidade de retratos e objectos de aparato de Francisco I, Henrique II ou Anne de Montmorency.

A leitura da documentação portuguesa, civil e religiosa, gorou completamente essa expectativa, mais ainda porque nenhuma justificação conseguimos encontrar para tão radical omissão.

A possibilidade de uma encomenda a Limoges por parte de D. Manuel I destinada a um presente diplomático para a Etiópia, ficou a aguardar investigação mais aprofundada que o assunto sem dúvida merece, pela singularidade da encomenda, da representação de um monarca residente numa paragem distante e de quem não temos notícia de ter visitado a Europa e até do envolvimento de D. Manuel I em cuja documentação subsistente não consta uma única menção a peças deste tipo.

Das peças subsistentes, em número e qualidade apesar de tudo apreciável (setenta e uma peças, mais oito não localizadas) não pode facilmente averiguar-se quais possam testemunhar alguma recepção contemporânea da produção, pois não foi possível documentar nenhuma delas para data anterior ao século XVIII. Mesmo para aquela que tem nos últimos anos sido tomada como referência para outras peças em colecções europeias (a série de Santa Cruz de Coimbra) não foi possível encontrar referência documental anterior a essa data. Todavia, o facto de a série estar documentada no Mosteiro em 1752 torna-a, como dissemos, numa referência para outras, o que esclarece quanto à dificuldade generalizada em documentar estas peças à data da sua produção, ou sequer de obter registo de um percurso anterior ao século XIX.

Uma outra peça considerada referencial neste estudo, o tríptico de Évora, não tem também histórico fiável anterior a 1814. Essa data porém é suficientemente recuada para levantar questões do maior interesse, uma vez que é anterior ao período de produção da maior parte das peças falsas, cópias, restauros dissimulados, emolduramentos e agrupamentos de peças de conjuntos distintos. Essa anterioridade não faz do tríptico de Évora uma peça indiscutivelmente íntegra, mas sim uma peça que pode ter sido intervencionada no século XVIII num período sem história quanto a intervenções deste tipo.

O estudo dos materiais associados (tecido e metais da moldura, papel impresso e caixa de madeira que lhe serve de estojo) que lográmos espoletar a propósito do presente estudo deverá trazer novos dados para a história da peça, mas também para o estudo do esmalte pintado em termos gerais.

Na verdade é no esmalte pintado, porque em maior número neste levantamento, que mais improvável se revela a destriça entre o que possa resultar da dispersão dos bens dos conventos suprimidos ao longo do século XIX e consequente entrada no mercado e da aquisição no mercado de antiguidades estrangeiro. A prática de aquisição em Londres e Paris era corrente, sabe-se, pelo menos no final do século XIX.

O número de placas e peças de baixela em esmalte pintado registado no catálogo da Exposição de Arte Ornamental, diz bem da popularidade deste item nas colecções oitocentistas portuguesas. Mas muitas dessas peças dispersaram-se entretanto e não parecem relacionar-se com a maioria das que temos vindo a encontrar desde 2009, sendo estas, na sua maioria, reunidas, pelos coleccionadores portugueses, entre os anos quarenta e meados dos setenta, através de aquisições, não documentadas na maior parte das vezes (excepção feita à Fundação Medeiros e Almeida que conserva nas peças ou junto delas o registo das circunstâncias de aquisição).

Só podemos concluir, portanto, que o silêncio da documentação e a ambiguidade dos percursos das peças, quando não o seu desconhecimento total, não favorecem a formação de um *corpus* esclarecedor quanto à recepção do esmalte pintado sobre cobre em Portugal nos séculos XVI e XVII.

Do esforço de divulgação internacional deste estudo, primeiro dos seus objectivos pela noção de que só o enquadramento internacional permitiria situar estas peças no espaço devido e abre portas para a sua mais ampla compreensão, resulta um animador interesse por parte de uma comunidade alargada de especialistas, que culmina no convite formulado pelas organizadoras das jornadas de estudo do esmalte para a participação na edição de 2015 na École du Louvre, Veronique Notin e Élisabeth Antoine-König.

A participação em encontros no estrangeiro durante o período de preparação da dissertação foi um processo de reciprocidade muito enriquecedor, que frequentemente nos obrigou a reformular e reenquadrar a análise das peças e das suas circunstâncias à luz de novas informações, colhidas nos muitos títulos que a este respeito se vão publicando a um ritmo muito considerável, ou da simples consulta informal dos investigadores. A nossa participação nesses encontros acabou por, nalguns casos, se limitar à apresentação do levantamento em curso, pois a simples divulgação das peças existentes, completamente desconhecidas dos investigadores, foi por si só uma revelação.

O estudo mais focado de cada uma das categorias e de algumas peças mais destacadas foi sendo feito paralelamente, mas não foi em nenhum dos casos dado por concluído. À medida que o processo de levantamento decorreu fomos tendo a oportunidade de dar a conhecer à comunidade de investigadores algumas peças em esmalte que estavam inclusivamente fora do âmbito proposto para o nosso estudo, como é o caso de uma taça de produção veneziana (ou florentina) do século XV, na colecção do Museu do Caramulo, que tivemos o gosto de “apresentar” a Françoise Barbe, coordenadora de um projecto de investigação e de um catálogo do esmalte dessa origem a publicar em 2016. Em resultado da colaboração desde aí desenvolvida entre o Museu do Caramulo e a equipa de produção desse catálogo, essa peça, oferecida por Umberto de Itália em 1969, aquando de uma sua estadia em Cascais será incluída nessa publicação.

A divulgação num fórum mais especializado proporciona além da compreensão das peças como parte de um todo, a possibilidade de estudos de percurso levados a cabo por investigadores dos países de origem ou em colaboração com estes, que por vezes são muito reveladores. Assim aconteceu com o tríptico de Schongauer, outrora na colecção de D. Fernando e estudado aquando da sua entrada na colecção do Petit Palais.

Além do tríptico de Évora e da série da *Pequena Paixão* do Mosteiro de Santa Cruz, outras peças mereceram o interesse dos investigadores estrangeiros, como a placa representando o descimento da cruz, marcada no verso com punção de Leonard Limosin, até agora a única obra conhecida desse artista com essa característica.

O estudo comparativo proporcionou também desfechos menos felizes, como a detecção de peças de genuinidade muito duvidosa. São exemplos especialmente decepcionantes no presente contexto duas placas da série da Eneida e uma placa representando a *Pietá* (EC Nº VI) que reproduz uma peça do Museu de Cluny, ambas cópias de um virtuosismo técnico notável. Um caso um pouco mais complexo porque com uma longa tradição de genuinidade é o do cofre dito medieval da colecção do Paço dos Duques de Bragança em Vila Viçosa. Em nosso entender essa peça é claramente de um *pastiche* oitocentista, opinião que nos leva a contrariar radicalmente a afirmação convicta que sobre ele fez Joaquim de Vasconcelos.

Em todo o caso, para a generalidade das peças que nos suscitam algumas dúvidas, optámos por remetê-las para uma secção que designámos extra catálogo, evitando proceder à sua reclassificação.

Trata-se de objectos que, em nosso entender, não foram produzidos no período sobre o qual se debruça este trabalho (século XII a XVII), mantendo porém em presença, que essa opinião se baseia essencialmente na comparação formal e por isso não tem a pretensão de produzir uma classificação definitiva. Qualquer que tenha sido o propósito do seu fabrico, o seu estudo pressupõe um domínio de um outro período de produção, com as suas particularidades técnicas e estilísticas próprias.

Dedicámos um breve capítulo ao coleccionismo do esmalte em Portugal com a consciência de que muito fica ainda por explorar relativamente a cada colecção abordada.

Os coleccionadores do século XX que integraram esmaltes medievais e renascentistas ou da época moderna nas suas colecções parecem tê-lo feito mais como consequência de um gosto eclético, não especializado, ávido das raridades mais em voga entre os coleccionadores nacionais e estrangeiros do seu tempo. Talvez seja essa a razão por que o esmalte (sobretudo o esmalte pintado) parece encontrar algum favor nas colecções que integram grandes núcleos de porcelana chinesa, que em vários casos integram também esmaltes chineses dos séculos XVIII e XIX.

Essas preferências geram as suas dinâmicas próprias de mercado e a especialização de determinadas casas comerciais, favorecendo circuitos de comercialização que por vezes são determinantes para a formação das colecções. Esse levantamento dos locais de aquisição preferidos dos coleccionadores portugueses dos séculos XIX e XX e o processo de rastreamento das peças hoje existentes em Portugal através dele, está ainda em parte por fazer, mas não pode, pelas proporções da tarefa, integrar-se no presente estudo. Elencamos no entanto algumas questões que julgamos beneficiarem a pesquisa que venha a ser feita no sentido da documentação das colecções.

Para o coleccionismo do Século XIX julgamos ter levantado as pistas necessárias a uma investigação mais profunda que os casos da colecção dos duques de Palmela e das colecções Reais sem dúvida justificam.

Julgamos ter contribuído para a construção de um corpo de informação acerca do esmalte aplicado sobre metais existente nas colecções portuguesas, estabelecendo premissas básicas para a identificação e estudo deste tipo de materiais através de uma amostra que consideramos representativa da realidade documental e material e que julgamos ter conseguido projectar numa linha de estudos internacionais, imprescindível ao seu bom conhecimento.

O resultado da investigação aqui levada a cabo integra presentemente o plano de actividades do Museu Nacional de Soares dos Reis para 2017, ano em que se prevê a realização de uma exposição e publicação do respectivo catálogo sobre este tema.

Num balanço final, é importante referir que as maiores dificuldades com que deparámos no curso do presente estudo decorreram de um âmbito cronológico alargado, que, de um mal necessário, se transformou em desafio aliciante; a escassez de informação de historial e de documentação das peças, impedindo uma leitura efectiva da sua recepção e obrigando sistematicamente a longas e por vezes infrutíferas incursões em bibliografia e documentação lateral ao tema; a mais absoluta ausência nas bibliotecas públicas, universitárias e dos museus de bibliografia especializada (mesmo de bibliografia estrangeira sobre temas como a ourivesaria); a escassez - que começou nos últimos anos a ser vencida - de inventários do património das Dioceses e das Misericórdias; a raridade de estudos aprofundados sobre a formação das colecções (públicas e privadas).

Beneficiámos em contrapartida da existência das bases de dados Matriz net e Matriz pix das colecções nacionais que, não obstante as dificuldades e constrangimentos da conjuntura, proporcionam um acesso às colecções públicas que seria inimaginável há pouco mais de dez anos.

Das bases de dados dos museus estrangeiros como o Victoria & Albert Museum, o British Museum, o musée du Louvre, o Metropolitan Museum of Art, a Frick Collection, entre outros. Das bases de dados das colecções francesas <http://www.culture.gouv.fr/emolimo> e <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral>; da disponibilização em linha da muita bibliografia mais antiga, agora de acesso público nos motores de busca Google books e de repositórios como o Gallica e o Persée. Além do acesso franco à investigação académica mais recente através do Repositório de teses RCAAP e da plataforma “academia.edu”.

Mas o maior benefício de que gozámos foi o enorme interesse por parte de todos os proprietários de peças contactados, sem excepção, que se traduziu sempre em colaboração entusiasta. O mesmo entusiasmo e generosidade que encontrámos nos responsáveis dos museus, nos colegas de trabalho e de profissão, portugueses e estrangeiros, amigos professores e investigadores que fizeram da investigação e escrita desta tese, muito mais que uma etapa académica, uma profunda lição de vida.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

ANTT. PT/PNA/DGFP/0001-002/0007/00019. Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda, 1911-12-27. *Auto de arrolamento n.º 228.*

ANTT. PT-PNA-DGFP /0001-002/0007/00019. *Auto de arrolamento n.º 37.*

ANTT. Ordem de Avis e Convento de São Bento de Avis. Mç. 4, Ms. 447, 1332 *Inventário dos ornamentos da igreja de Santa Maria da Alcáçova de Santarém, mandado fazer pelo prior D. Garcia Mendes. Ordem de Avis e Convento de São Bento de Avis.*

ANTT Chancelaria de D. Manuel I, liv^{os}. 16, 17 e 22.

ANTT, Arquivo Casa Palmela, Microfilme 5676, Caixa 120.

FONTES IMPRESSAS

ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. Revista de Guimarães. 37: 3 (1927), p. 142-155.

ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. Revista de Guimarães. 28: 1-2 (1928), p. 64-73.

ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. Revista de Guimarães. 36: 1-4 (1926),

ALVARES, Francisco, (Pde.) - Verdadeira informação das terras do Preste João das Índias. Lisboa: República Portuguesa. Ministério das Colónias, 1943.

COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII. Theologica. XVIII: I-II e III-IV (1983a),

COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI. Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra. XXXVIII (1983b),

COSTA, Laurindo - Subsídios Jurídicos para a Historia da Ourivesaria (A fiscalização nos séculos XII a XX). Memória apresentada ao II congresso de ourivesaria. Porto: Tipografia Fonseca, 1926.

CUNHA, Rodrigo da - Catalogo e historia dos bispos do Porto. Porto: João Rodrigues Impressor, 1623.

DIAS, Carlos Malheiro - Cartas de Lisboa. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1905.

DU CHESNE, André, et al - *Historiae Francorum scriptores coëtanei...: quorum plurimi nunc primùm ex variis codicibus mss. in lucem prodeunt, alii verò auctiores & emendatiores : cum epistolis regum, reginarum, pontificum, ducum, comitum, abbatum, & alijs veteribus rerum Francicarum monumentis.* Lutetiae Parisiorum: sumptibus Sebastiani Cramoisy typographi regij, viâ Iacobaeâ, 1636-1649.

ESPANCA, Túlio - As Antigas Colecções de Pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos Extintos Conventos de Évora. Évora: Edições Nazareth, 1949.

ESPANCA, Túlio - Espólio Artístico de Cenáculo. A Cidade de Évora. nº 37-38 (1955-1956), p. p. 264.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca - Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia. In María C. Cosmen (Coord.), María Victoria Herráez Ortega (coord.), María Pellón Gómez-Calcerrada (coord.), ed. - El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media. León: Universidad de León, 2009. ISBN 978-84-9773-463-9.

ESPAÑOL, Francesca.- Los esmaltes de Limoges en España. In - De Limoges a Silos. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio De Santo Domingo De Silos. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001. p. 87-105

FÉLIX, Emília - Jóias e outros bens da Rainha D. Catarina : Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

FERNANDES, Hermenegildo, AFONSO, Luís U. - Do luxo à economia do dom: em torno do tesouro da rainha D. Beatriz (1349-1358). CLIO revista do Centro de História da Universidade de Lisboa. 16/17 (2008), p. 363-394.

FREIRE, A.B. - Gil Vicente, Poeta e ourives Novas notas.1914.

FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - Archivo Historico Portuguez.Lisboa: Typ. Calçada do Cabra, 1903-1916.

FREIRE, Anselmo Brancaamp - Armaria Portuguesa.S.l.: S.n., [192_].

GARCIA Y GARCIA, Antonio, dir. - Synodicon Hispanum II.Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982. ISBN 8422010194 9788422010197 8422010577 9788422010579.

GOMES, Saúl António - Organização Paroquial e Jurisdição Eclesiástica no Priorado de Leiria nos Séculos XII a XV Lisboa: 1992.

GOMES, Saúl António - Livros e alfaías liturgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188. Humanitas. 54 (2002),

GOMES, Saúl António - In Limine Conscriptionis. Documentos, Chancelaria e Cultura no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Séculos XII a XIV. Centro de História da Sociedade e da Cultura. Viseu: Centro de História da Sociedade e da Cultura, 2007.

GONÇALVES, A. Augusto; CASTRO, Eugénio de - Noticia Historica e Descrytiva dos Principaes Objectos de Ourivesaria existentes no Thesoiro da Sé de Coimbra.Coimbra: F. França Amado, 1911.

GONZÁLEZ HURTEBISE, E. - Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como Infante y como Rey. Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans. I (1907), p. 148-188

GUIBERT, Louis - Catalogue des artistes limousins. Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. no 58 (1908), p. P. 119-209.

GUIMARÃES, Alfredo - Mobiliário Artístico Português. (Elementos para a sua história). Guimarães.[Guimarães]: Edições Pátria, 1935.

LANGHANS, Franz-Paul - As corporações dos ofícios mecânicos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. 2.

MARQUES, José - O testamento de D. Fernando da Guerra. Braga: [s.n.], 1979. Sep. Bracara Augusta 33.

MARQUES, José - O Príncipe D. João (II) e a recolha das pratas das igrejas para custear a guerra com Castela. In Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época. Porto: Universidade do Porto/ Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989. p. 216-219.

MARQUES, José - O testamento de D. Lourenço Vicente e as suas capelas na Sé de Braga e na Lourinhã. Braga 1993.

MARTÍNEZ FERRANDO, Ernesto - La Cámara Real en el reinado de Jaime II (1291-1327). Relaciones de entradas y salidas de objetos artísticos." Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. XI (1953-1954),

MASDEU, J. - Un inventari de l'any 1217 de Sant Joan de les Abadesses. Bulletí del Centre Excursionista de Vich. IV (1921-1924), p. 141-146.

MOLINIER, Émile - Inventaire du trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII (1295) (suite et fin). Bibliothèque de l'École des Chartes. ISSN 0373-6237(1888), p. 226-237.

MORALES, Ambrosio de - Viaje de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reinos de León e Galicia, y Principado de Asturias. Para reconocer las reliquias de Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Catedrales y Monasterios. Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana (original de 1572) reimpressão da ed. de 1765 por A. Marín, Madrid, com o título Viage de Ambrosio de Morales, 1977.

MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa - Testamenta Ecclesiae Portugaliae: 1071-1325. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2010.

RODRIGUES, Maria Teresa Campos - Documentos para a História da Arte em Portugal. Posturas Diversas dos séculos XIV a XVIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

SANTOS, Ana Paula Figueira; SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331. *Revista Portuguesa de História*. XXXII (1997-1998), p. 96-146.

SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - Viseu – do governo condal ao reinado de D. Afonso Henriques (1096-1185). *A renovação de um perfil urbano*. 2010.

SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - O Processo de Inquirição do Espólio de um prelado trecentista: D. Afonso Pires, Bispo do Porto (1359-1372†). *Lusitânia Sacra*. 2ª série, 13-14 ((2001-2002), p. 197-228.

SILVA, Nuno Vassallo e - O Regimento dos Ourives do Ouro de Lisboa de 1512 *Olisipo: boletim do Grupo Amigos de Lisboa*. S. 2, nº 1 (1994), p. 43-52.

SOUSA, Antonio Caetano de - Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1947.

SOUSA, Antonio Caetano de - Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. Nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado ed. Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1946.

SOUSA, Antonio Caetano de - Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. Nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado ed. Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1948.

SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (coord.) - O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610). Porto: Universidade Católica do Porto, 2012.

VASCONCELOS, Joaquim de - A Officina e a Aprendizagem no Século XVI em Portugal. *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*. 4, 2º ano (1882), p. 173-188.

VASCONCELOS, Joaquim de - História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa Sacra e Profana.[S.l]: [s.n.], [1882].

BIBLIOGRAFIA⁹⁷⁹

- ÁLAMO, Constancio del, VALDEZ DEL ÁLAMO, Elizabeth.- De Limoges a Silos. In - *De Limoges a Silos. [Cat. Exp.]* Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior/ Ediciones El Viso, 2001. p. 298-307
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - Influências Francesas na Arte Românica Portuguesa. In *Histoire du Portugal. Histoire Européenne. Actes du Colloque. 22-23 Maio de 1986*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1987. p.
- ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. *Revista de Guimarães*. 37: 3 (1927a), p. 142-155.
- ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. *Revista de Guimarães*. 27: 4 (1927b), p. 290-297.
- ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. *Revista de Guimarães*. 28: 1-2 (1928), p. 64-73.
- ALMEIDA, Eduardo de - Os Cónegos da Oliveira. *Revista de Guimarães*. 36: 1-4 (1926),
- ALMEIDA, Jorge - *A arte cheia de graça: Il libro del cortegiano de Baldesar Castiglione*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2012.
- ALVARES, Francisco, Pde. - *Verdadeira informação das terras do Preste João das Índias*. Lisboa: República Portuguesa. Ministério das Colónias, 1943.
- ANFRAY, Francis; G., ANNEQUIN; SCHNEIDER, Roger - Chronique archéologique, 1960-1964
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ethio_0066-2127_1965_num_6_1_1134.
Annales d'Éthiopie 6(1965), p. 3-48.
- ANNEQUIN, G. - Au temps de l'Empereur Lebna Dengel. *Tarik: gazette d'information archéologique, historique et littéraire*. n°2 (1963), p. 47-51.
- ARAÚJO, Nuno Borges de - A singular viagem do fotógrafo Jean Laurent a Portugal, em 1869. *Revista do CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória*. 1 (2010), p. 87-108.
- ARBELLOT, Fr. - L'Oeuvre de Limoges. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*. XXXV (1888), p. 237-249.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del - Esmaltes Aragoneses. *Arte aragonés. Revista mensual de arte antiguo, moderno arqueología y bibliografía*. I: 5 (1913), p. 67-72.
- ARDANT, Maurice - Des Émaux de Limoges. *Bulletin de la Société royale d'agriculture, des sciences et arts du Limousin*. 7: 3 (1828),
- ARMINJON, Catherine [et al.] - *Émaux Limousins du Moyen Âge. Corrèze, Creuse, Haute-Vienne. Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France*. Limoges: Service régionale de l'inventaire, Direction regionale des Affaires culturelles, 1995.
- ARQUIÉ-BRULEY, F. - Émaux limousins et collectionneurs au début du XIXe siècle. In *L'oeuvre de Limoges : art et histoire au temps des Plantagenêts : actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel les 16 et 17 novembre 1995*, Paris. Ed. Française, La documentation. 1998. p. 19-45.
- ARTIÑANO, Pedro M.- Esmaltes Españoles. In - *Arte Español*. Madrid, 1923.
- ÁVILA, Artur Lobo d' - Esmaltes Artísticos. *Serões. Revista mensal ilustrada*. IX. 2ª Série: 54 Dez. (1909), p. 495-500.
- ÁVILA, Artur Lobo d' - Esmaltes Artísticos. *Serões. Revista mensal ilustrada*. X. 2ª Série: 55 Jan. (1910), p. 29-36.
- ÁVILA, Artur Lobo d' - *Esmaltes artísticos e Industriais. Biblioteca de Ensino Técnico*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1935.
- BALSA DE LA VEGA, R. - Orfebrería gallega *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. XX (1912), p. 122-145.
- BALZAC, Honoré de - *Le Cousin Pons*. Paris: Larousse, 1919.
- BARATTE, Sophie - *Léonard Limosin au musée du Louvre*. Paris: musée du Louvre, département des Objets d'art 1993.
- BARATTE, Sophie - *Les émaux peints de Limoges*. Paris: musée du Louvre, département des Objets d'art/ Reunion de musées nationaux, 2000.

⁹⁷⁹ Devido a uma limitação do software End Note não nos foi possível omitir da lista “Bibliografia” os títulos citados em “Fontes impressas”, razão pela qual se repetem na primeira destas listas.

- BARATTE, Sophie. - La série de Plaques du Maître de L'Énéide. In Thirion, J.[et al.] - *Etudes d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion des premiers temps chrétiens au XXe siècle*. Paris: Ecole des Chartes, 2001. ISBN 9782900791448. p. 133-148
- BARATTE, Sophie - De la datation des émaux peints de Limoges pendant le règne de Louis XIII In *Neue Forschungen zum Malereimal aus Limoges/New research on Limoges painted enamels. Internationales Kolloquium 18-20 april* Braunschweig. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig/ Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, 2002. p. 32-35.
- BARBE, Françoise - La Passion du Christ d'après Schongauer: douze plaques émaillées au Petit Palais, Paris. *Revue du Louvre, La revue des musées de France*. nº 1 (2004), p. p. 41-52.
- BARREIRA, João - *Arte portuguesa: As artes decorativas*. [S.l.]: Edições Excelsior, [1951].
- BARTSCH, Adam von - *Le peintre graveur* Vienne: J. V. Degen, 1813.
- BASTO, A. Magalhães - Varandim de Santo Eloy. Joaquim de Vasconcelos e a sua "História da Ourivesaria e Joalheria portuguesa, sacra e profana". *Ourivesaria Portuguesa. Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*. 5 (1949), p. 45-49.
- BASTOS, Celina.- 100 Anos ao Serviço do Museu. In - *De Amicitia. 100 Anos do Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2012. p. 41-63
- BATLLE I GALLART, C - La Biblioteca del canonge Colom, fundador d'un hospital de Barcelona vers 1219. *Estudis Universitaris Catalans*. XXIV (1980), p. 165-168.
- BERGBAUER, Bertrand - *Les Mortiers Français en Bronze du XVIe au XVIIIe Siècle. Production, Iconographie et Diffusion*. École doctorale en Sciences humaines et sociales, 2012.
- BERGBAUER, Bertrand; CHÉDEAU, Catherine - *Images en relief. La Collection de plaquettes du Musée national de la Renaissance*. Paris: Réunion des Musées Nationaux/ Musée de la Renaissance, 2006.
- BERNARDES, João Pedro - *Entre romanos e medievos o problema do povoamento da região de Leiria durante a Alta Idade Média*. 2005.
- BERNARDES, João Pedro.- Collippo: . In Nogales Basarrate, T,ed. - *Stvdia Lusitana. Cidade e Foro na Lusitania Romana*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, 2010. Vol. 4, p. 107-119
- BEYSSI-CASSAN, M. - *Le Métier d'émailleur à Limoges XVIe - XVIIe siècles*. Limoges: Presses universitaires de Limoges, 2006.
- BIRON, Isabelle.- Le cuivre et l'émail: techniques et matériaux. In - *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age* Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995. p. 48-62
- BIRON, Isabelle - *Emaux sur métal: de l'an mil au XIXe siècle*. Paris: Faton, 2015.
- BIRON, Isabelle et BEAUCHOUX, S. - Ion beam analysis of Mosan enamels. *Measurement Science and Technology*. 14 (2003), p. 1564-1578.
- BLANC, Monique - *Emaux peints de Limoges XVe - XVIIIe siècles. La Collection du Musée des Arts Décoratifs*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 2011.
- BOEHM, Barbara D., TABURET-DELAHAYE, Elisabeth.- L'Oeuvre de Limoges. In - *De Limoges a Silos. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio De Santo Domingo De Silos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001.
- BOEHM, Barbara Drake.- Panels from the *Urna* of Saint Dominic of Silos. In - *The Art of Medieval Spain, 500-1200*. Nova Iorque: Metropolitan Museum/ Harry N. Abrams, 1993. p. 276-277
- BOEHM, Barbara Drake.- *Opus lemovicense*. La diffusion des émaux limousins. In - *L'Oeuvre de Limoges. emaux Limousins du Moyen Age*. Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995a. p. 40-47
- BOEHM, Barbara Drake, WIXOM, D. William.- Apôtres de Grandmont. In - *L'Oeuvre de Limoges*. Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995b. p. 218-222
- BOTELHO, Leonor; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso; RESENDE, Nuno - *Ermida do Paiva: Reflexões e Problemáticas*. Porto: 2013.
- BOTO VARELA, Gerardo.- Cruz processional nº 43; cruz processional nº 44 In - *De Limoges a Silos. [Cat. Exp. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio de Santo Domingo de Silos]*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones El Viso 2001. p. 165-168
- BOURDERY, L. - *Les Émaux peints: exposition retrospective de Limoges en 1886*. Limoges: H. Ducourtieux, 1888a.

- BOURDERY, L. et LACHENAUD, Émile - *L'œuvre des peintres émailleurs de Limoges; Léonard Limosin, peintre de portraits, d'après les catalogues de ventes, de musées et d'expositions et les auteurs qui se sont occupés de ces émaux*. Paris: L.H. May, 1897.
- BOURDERY, Louis - Les Émaux peints à l'Exposition rétrospective de Limoges em 1886. *Bulletin de la Société archeologique et historique du Limousin*. No. 35 [também ser. 2, 13] (1888b), p. p. 283-510.
- BOURDERY, Louis - *L'orfèvrerie et l'émaillerie limousines au Vatican*. Limoges: Imprimerie et Librairie Limousines H. Ducourtieux, 1898.
- BOUTROUE, [Alexandre] - Le Tryptique Émaillé de la Bibliothèque d'Évora (Portugal) *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Arte et de la Curiosité*. VII (1892) p. 151-156.
- BRÁSIO, António.- O Clérigo João Afonso das Regras D. Prior da Colegiada de Guimarães. In - *Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada - Actas*. Guimarães: Congresso Histórico de Guimarães, 1981. Vol. 2, p. 31-38
- BRAUN, E.W. - *Die deutschen Renaissanceplaketten der Sammlung Alfred Walcher Ritter von Moltheim in Wien*. Viena: A. Schroll, 1918.
- BURTY, Philippe - *F.-D. Froment-Meurice, argentier de la ville : 1802-1855*. Paris: D. Jouaust, 1883.
- CAMÓN AZNAR, José - *Guia Abreviada del Museo Lazaro Galdiano*. Madrid: Fundació Lázaro Galdiano, 1962.
- CAMPBELL, M. - *Medieval Enamels*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1983.
- CAMPOS, Correia de - *Imagens de Cristo em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, [1950].
- CARDONA, Paula Cristina Machado - *Confrarias em Viana do Castelo. A encomenda artística dos séculos XVI a XIX*. CEPESE/ Edições Afrontamento, 2012.
- CAROSELLI, Susan L. - *The Painted Enamels of Limoges. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1993.
- CARVALHO, Maria João Crespo Pimentel Vilhena de - *As esculturas de Ernesto Jardim de Vilhena a constituição de uma colecção nacional*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas 2014.
- Catálogo da exposição de obras de arte francesas existentes em Portugal. 1934*. - Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1934.
- Catálogo dos bens mobiliários existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando* -Lisboa: Typographia Belenense, 1892.
- Catalogue of the celebrated collection of works of art and vertu: known as "The Vienna museum," the property of Messrs. Löwenstein, brothers of Frankfort-on-the-Maine, wich will be sold by auction, by Messrs. Christie, Manson & Woods*. - Frankfurt am Maine: [S.n.], 1860.
- CHARLES, YRIARTE; - L'Exposition rétrospective de Lisbonne. *Revue des Deux Mondes*. 51 (1882), p. 651-674.
- CHERRY, John - *The Holy Thorn Reliquary*. Londres: The British Museum Press, 2010.
- CHICÓ, Mário Tavares - *As artes decorativas em Portugal no Século XV. - A ourivesaria*. Porto: Portucalense, 1948.
- CHRISTIE [et al.] - *Catalogue of the Magnificent Collection of Works of Art and Vertu Formed by Mr. David Falcke ... which Will be Sold at Auction by Messrs. Christie and Manson ... on Monday, April 19, 1858*. 1858.
- COOK, Walter W.S. - Early Spanish Panel Painting in the Plandiura Collection (I). *The Art Bulletin*. Vol. 11: No. 2 (Jun., 1929) (1929), p. p. 154-186
- CORREIA, Vergílio - *Livro dos Regimêtos dos Officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa / publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- CORREIA, Vergílio.- Arte: Ciclo manuelino. In Peres, Damião,ed. - *Historia de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, 1932. Vol. IV, p. 472-473
- COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII. *Theologica*. XVIII: I-II e III-IV (1983a),
- COSTA, Avelino de Jesus da (Pde.) - A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*. XXXVIII (1983b),
- COSTA, Laurindo - *A ourivesaria e os nossos artistas*. Porto: Costa & c.a, 1917.
- COSTA, Laurindo - *Subsídios Jurídicos para a Historia da Ourivesaria (A fiscalização nos séculos XII a XX)*. *Memória apresentada ao II Congresso de Ourivesaria*. Porto: Tipografia Fonseca, 1926.
- COSTA, Laurindo - *A ourivesaria antiga: evolução*. Porto: Imprensa Nacional, 1925.

- COUTO, João - *Ourivesaria portuguesa : Exposição portuguesa em Sevilha*. Lisboa: Escola tipográfica da Imprensa nacional, 1929.
- COUTO, João.- A Arte da Ourivesaria em Portugal. Elementos decorativos. In Barreira, João,ed. - *Arte Portuguesa*. [S.l.]: Edições Excelsior, [1951]. Vol. 3º, p. 15-90
- COUTO, João e GONÇALVES, António Manuel - *A Ourivesaria em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1960.
- CRUZ, António - *O Porto nas Navegações e na Expansão*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Secretaria de Estado do Ensino Superior/ Ministério da Educação, 1983.
- CUNHA, Rodrigo da - *Catalogo e historia dos bispos do Porto*. Porto: João Rodrigues Impressor, 1623.
- DALMASES, N. de; CATALANS, Institut d'Estudis; ALCOLEA, S. - *Orfebreria catalana medieval, Barcelona 1300-1500: (aproximació a l'estudio)*. Institut de Estudis Catalans, 1992. ISBN 9788472832176.
- DARCEL, Alfred - *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*. Paris: Mourgues frères, 1867.
- DARCEL, Alfred - Notes sur quelques émaux anciens envoyés à l'Exposition universelle (de 1867). *Gazette des Beaux-Arts*. Vol. 24 (1868) (1868), p. 368-384.
- De Limoges a Silos. [Cat. Exp.]* -Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones El Viso, 2001.
- DEMERSEY, M. Alfred.- Rapports sur les résultats d'une mission dans les archives d'Espagne et de Portugal In - *Archives des missions scientifiques et littéraires*. Paris: Ministère de L'Instruction Publique, 1865. Vol. Segunda série. Tomo 2, p. P. 360-372
- DIAS, Carlos Malheiro - *Cartas de Lisboa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1905.
- Diccionário Enciclopédico Luso-Brasileiro Lello Universal* -Porto: Lello & Irmão, [s.d.]. Vol. 1.
- DOMENGE, J.; MOLINA, A.- Les "nobles i riches ofrenes" d'Isabel de Portugal. Orfebreries de la reina santa. In - *Princeses de terres llunyanes. Catalunya i Hongria a l'edat mitjana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya i Oktatási és Kulturális Minisztérium, 2009. p. 306-323, 330-331
- DU CHESNE, André, et al - *Historiae Francorum scriptores coetanei ... : quorum plurimi nunc primum ex variis codicibus mss. in lucem prodeunt, alii verò auctiores & emendatiores : cum epistolis regum, reginarum, pontificum, ducum, comitum, abbatum, & alijs veteribus rerum Francicarum monumentis*. Lutetiae Parisiorum: sumptibus Sebastiani Cramoisy typographi regij, viâ Iacobaeâ, 1636-1649.
- DUCATEL, Charles; DELZANT, Alidor - *Catalogue des Objects D'Art et de Haute Curiosité [...] Composant la Collection de feu de M. Ducatel*. 1890.
- DUCOURTIEUX, Paul - Tables generales. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*. L (1901),
- DURAN I CAÑAMERAS, F. - La orfebrería catalana. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. xxxiii (1915-1916), p. 79-117, 249-302.
- Émaux Limousins du Moyen Âge. Corrèze, Creuse, Haute-Vienne. Inventaire Général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France*. - Limoges 1995.
- ESPANCA, Túlio - *As Antigas Coleções de Pintura da Livraria de D. Frei Manuel do Cenáculo e dos Extintos Conventos de Évora*. Évora: Edições Nazareth, 1949.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca - Artistas y obras entre la corona de Aragón y el Reino de Francia. In María C. Cosmen (Coord.), María Victoria Herráez Ortega (coord.), María Pellón Gómez-Calcerrada (coord.),ed. - *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Universidad de León, 2009. ISBN 978-84-9773-463-9.
- ESPAÑOL, Francesca.- Los esmaltes de Limoges en España. In - *De Limoges a Silos. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio De Santo Domingo De Silos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001. p. 87-105
- EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA - *Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola Celebrada em Lisboa em 1882* Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.
- FALIZE, Lucien - *Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints : par Lucien Falize*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1893.
- FALKE, Otto von.- L'Orfèvrerie et l'Émaillerie au XVe siècle. In Michel, André (edit.),ed. - *Histoire de L'Art*. Paris, 1908. Vol. III,
- FÉLIX, Emília - *Jóias e outros bens da Rainha D. Catarina : Arquivo Nacional da Torre do Tombo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.
- FERNANDES, Hermenegildo, AFONSO, Luís U. - Do luxo à economia do dom: em torno do tesouro da rainha D. Beatriz (1349-1358). *CLIO revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*. 16/17 (2008), p. 363-394.
- FÉROTIN, Marius - *Histoire de L'abbaye de Silos*. Paris: Ernest Leroux Editeur, 1897.

- FERRER, J.-M. et NOTIN, V. - *L'Art de l'émail à Limoges*. Limoges: Culture et patrimoine en Limousin, 2005.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. - Esmaltes gallegos. *El Museo de Pontevedra*. XXIII (1969), p. p. 137-145.
- FONSECA, Luis Adão da.- Cruz processional, nº 75. In - *Nos confins da Idade Média: arte portuguesa, séculos XII-XV. [cat. exposição]*. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis/ Instituto Português de Museus, 1992.
- FRANCO, Anísio; PENALVA, Luísa.- Esmaltes Medievais do Museu de Arte Antiga. Séculos XII a XV. In - *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Metais - Cruzes Processionais - Séculos XII-XVI*. Lisboa: 2003: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus/ Inventário do Património Cultural, 2003.
- FRANÇOIS, Geneviève - Répertoire typologique des croix de l'Oeuvre de Limoges, 1195-1215. *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*. T. 121 (1993) (1993), p. p. 85-120
- FRANÇOIS, Geneviève.- Plaques de l'autel majeur de Grandmont. In - *L'Oeuvre de Limoges*. Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995. p. 215-217
- FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Arquivo historico portuguez*. Lisboa: Typ. Calçada do Cabra, 1903-1916a.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Arquivo historico portuguez*. Lisboa: Typ. Calçada do Cabra, 1903-1916b.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp; PESSANHA, José da Silva - *Arquivo Historico Portuguez*. Lisboa: Typ. Calçada do Cabra, 1903-1916.
- FREIRE, Anselmo Brancaamp - *Armaria Portuguesa*. S.l.: S.n., [192_].
- FREITAS, Fernando da Costa - Uma oferta valiosa. *Revista de Guimarães*. XXXVII: 1-2, (Jan-Jun) (1927), p. 74-75.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle - *Les reliures limousines vers 1200: originaux et copies*. [Paris]: Picard, 2009-2010.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle.- Reliures, plats et plaques de reliure. In - *Corpus des émaux méridionaux*. [Paris]: Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques : Éd. du Louvre, 2011a. Vol. Tome II, p. 207-211
- GABORIT-CHOPIN, Danielle & TIXIER, Frédéric (dir.) - *L'Oeuvre de Limoges et sa diffusion. Trésors, objets, collections*. Paris: Presses Universitaires de Rennes/ Institut National D'Histoire de L'Art, 2011b.
- GABORIT, Danielle - *Deux émaux limousins*. Paris: Revue du Louvre et des musées de France, 1972.
- GABORIT, Jean-René - L'autel majeur de Grandmont. *Cahiers de civilisation médiévale*. 19 année: 75 (1976), p. 231-246.
- GALLEGO LORENZO, Josefa.- El llamado "Frontal de la Catedral de Orense"
In - *De Limoges a Silos. Biblioteca Nacional. Espace Culturel BBL. Monasterio de Santo Domingo de Silos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001. p. p. 222-227
- GALLEGO LORENZO, Josefa - *Recursos de información para el estudio de los esmaltes champlévé en España*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2005.
- GARCIA Y GARCIA, Antonio, dir. - *Synodicon Hispanum II*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982. ISBN 8422010194 9788422010197 8422010577 9788422010579.
- GARDNER, Julian - Marie-Madeleine Gauthier *The Independent* [Em: 26 de Agosto (1998)], Disponível em WWW:<<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-marie-madeleine-gauthier-1174304.html>>.
- GARNIER - *Histoire de la verrerie et de l'emailerie*. Tours: Alfred Mame, 1886a.
- GARNIER, Edouard - *Histoire de la verrerie et de l'emailerie*. Tours: Alfred Mame et Fils, Éditeurs, 1886b.
- GAUTHIER, Marie-Madeleine - Le frontal limousin de san Miguel de Excelsis et L'Ouvre de Limoges. *Art de France*. nº 3 (1963), p. p. 40-62.
- GAUTHIER, Marie-Madeleine - A Limoges Champlévé Book-Cover in the Gambier-Parry Collection. *The Burlington Magazine*. Vol. 109: No. 768, The Gambier-Parry Bequest to The University of London (Mar., 1967) (1967), p. p. 150-157
- GAUTHIER, Marie-Madeleine - La clôture émaillée de la Confession de Saint Pierre au Vatican lors du concile du Latran IV, 1215 In Al., André Grabar et,ed. - *Synthronon : art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1968. p. p. 237-248.
- GAUTHIER, Marie Madeleine - *Emaux Limousins XIIe, XIIIe, XIVe siècles. Catalogue d'exposition sommaire de la Bibliothèque Municipale de Limoges*. Limoges: Musée Municipal, 1948.
- GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux limousins champlévés des XIIe (12e), XIIIe (13e) et XIVe (14e) siècles*. Paris: Gérard Le Prat, 1950.

- GAUTHIER, Marie Madeleine - Les émaux champlevés limousins et l'oeuvre de Limoges: quelques problèmes posés par l'émaillerie champlevée sur cuivre en Europe meridionale du XII au XIV siècle. *Cahiers de la Ceramique et des arts du feu*. n° 8 (1957), p. p. 146-167.
- GAUTHIER, Marie Madeleine - Les décors vermiculés dans les émaux champlevés limousins et méridionaux. *Cahiers de civilisation médiévale*. n° I (1958), p. p. 349-369.
- GAUTHIER, Marie Madeleine - *Émaux du Moyen Âge Occidental*. Paris: Office du Livre, 1972.
- GAUTHIER, Marie Madeleine - *La croix émaillée de Bonneval au Musée de Cluny*. Paris: Paris : Revue du Louvre et des musées de France, 1978.
- GAUTHIER, Marie Madeleine - *El retablo de Aralar y otros esmaltes navarros*. Pamplona: Instituto Principe de Viana-Diputación Foral de Navarra-Caja de Ahorros de Navarra, 1982.
- GAUTHIER, Marie Madeleine.- L'Espagne, reconquêtes et pèlerinages de L'Oeuvre de Limoges. In - *L'Oeuvre de Limoges. Art et Histoire au temps des Plantagenêt, Actes du Colloque organisé au Musée du Louvre le 16 et 17 Novembre 1995*. Paris: La Documentation française, 1995a. p. p. 385-432
- GAUTHIER, Marie Madeleine.- Traversées atlantiques de L'Oeuvre de Limoges. In Taburet-Delahaye, Elisabeth et BOEHM, Barbara Drake,ed. - *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age [Cat. de exposição]*. Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995b. p. 13-21
- GAUTHIER, Marie Madeleine y FRANÇOIS, G. - *Émaux méridionaux: Catalogue international l'Oeuvre de Limoges. T.I., L'Époque Romane*. Paris: CNRS, 1987.
- GAUTHIER, Marie Madeleine; GABORIT-CHOPIN, Danielle et ANTOINE, Elizabeth - *Corpus des émaux méridionaux : L'apogée 1190-1215* Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques - CTHS 2011.
- GOMES, Joaquim Marques; VASCONCELOS, Joaquim de - *Exposição Districtal de Aveiro em 1882 Relíquias da Arte Nacional*. Aveiro: Gremio Moderno, 1883.
- GOMES, José Manuel Pereira Ribeiro; BOTELHO, Iva João - *Ourivesaria Sacra*. Bragança: Departamento de Liturgia e Património Cultural da Diocese da Bragança-Miranda, 1996.
- GOMES, Saul António - Sagrados monumentos - relíquias de mártires e de santos em Portugal. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*. (2013),
- GOMES, Saúl António - Organização Paroquial e Jurisdição Eclesiástica no Priorado de Leiria nos Séculos XII a XV *Lusitânia Sacra*. IV, 2ª série (1992), p. 163 - 310.
- GOMES, Saúl António - Livros e alfaías liturgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188. *Humanitas*. 54 (2002),
- GÓMEZ MORENO, M. - La Urna de Santo Domingo de Silos. *Archivo Español de Arte*. XIV: 48 (1941), p. p. 493-502.
- GONÇALVES, António Nogueira - *Estudos de Ourivesaria*. Porto: Paisagem Editora, 1984.
- GONZÁLEZ HURTEBISE, E. - Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como Infante y como Rey. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*. I (1907), p. 148-188
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* - Lisboa/ Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Limitada, 1936. Vol. 10.
- GUDIOL I CUNILL, Josep - *Les creus d'argenteria a catalunya*. Barcelona: 1915-1920.
- GUIBERT, Louis - *L'Ecole Monastique d'Orfèvrerie de Grandmont et l'Autel Majeur de l'Église Abbatiale. Notice accompagnée de deux Inventaires plus Anciens du Trésor (1496-1515)*. Limoges: Imprimerie et Librairie Limousine V H. Ducourtieux, 1888.
- GUILLOUËT, Jean-Marie & SANDRON, Dany.- Avant-propos. In - *L'Oeuvre de Limoges et sa diffusion. Trésors, objets, collections*. Paris: Presses Universitaires de Rennes/ Institut National D'Histoire de L'Art, 2011. p. 9-10
- GUIMARÃES, Alfredo - *Mobiliário Artístico Português : Elementos Para a Sua História*. Porto Edições Ilustradas Marques Abreu, 1924.
- HENRI, de Curzon - Mélanges d'art et d'archéologie, 2e année. — Orfèvrerie et émaillerie limousines, 1e partie : Pièces exposées à Limoges en 1886, par Léon Palustre et X. Barbier de Montault. *Bibliothèque de l'école des chartes*. ISSN 0373-6237(1887), p. 692-693.
- HIGGOTT, Suzanne - *The Wallace collection, catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*. Londres: The Wallace Collection, 2011.

- HILDBURGH, W. L. - *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries*. Oxford: University Press, 1936.
- HUICI, S. y JUARISTI, V. - *El Santuario de San Miguel de Excelsis (Navarra) y su retablo esmaltado*. Madrid: Espasa-Calpe, 1929.
- Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Ourivesaria. Do Românico ao Manuelino*. - Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus/ Inventário do Património Cultural, 1995.
- Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII a XV*. - Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus/ Inventário do Património Cultural, 2003.
- Inventário dos ornamentos da igreja de Santa Maria da Alcáçova de Santarém, mandado fazer pelo prior D. Garcia Mendes. Ordem de Avis e Convento de São Bento de Avis*. - ANTT. Ordem de Avis e Convento de São Bento de Avis. Mç. 4, Ms. 447, 1332.
- JACOB, P. L. - Chronique, documents, faits divers. *Revue universelle des arts*. Tomo XXII (1865-1866), p. p. 425-429.
- JANEIRA, Ana Luísa ; NASCIMENTO, Alexandra - Um Gabinete de Curiosidades entre o Real e o Imaginário. In - *Curiosidades de Frei Manuel do Cenáculo Bispo de Beja e Arcebispo de Évora (1724-1814)*. 2007.
- JEAN, René - *Les arts de la terre. Céramique, Verrerie, Émaillerie, Mosaïque, Vitrail*. Paris: H. Laurens, 1911.
- JESUS, Carlos A. Martins de; DUQUE, J.M. Vieira - *Vasos Gregos e Pintura de Tema Clássico no Museu da Fundação Dionísio e Alice Cardoso Pinheiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2012.
- JORDAN, Annemarie; CHEVALIER, Kathleen Wilson - L' epreuve du mécénat: "Alienor D' Autriche". Une reine de France effacée? In Chevalier, Kathleen Wilson ; Pascal, Eugénie - *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*. [S.l.]: Publications de l' Université de Saint-Etienne, 2007. p. 342-380
- JUARISTI, V. - *Esmaltes, con especial mención de los españoles*. Barcelona: Labor, 1933.
- KOFLER-TRUNIGER, Ernst Schnitzler Hermann Bloch Peter Ratton Charles - *Email, Goldschmiede- und Metallarbeiten, europäisches Mittelalter*. Luzern: Räber, 1965.
- KUGEL, J.; DESCHEEMAER, Bernard - *Emaux de Limoges de la Renaissance provenant de la collection M. Hubert de Givenchy*. Paris: J. Kugel, 1994.
- L'Ordre - 4 Out (1847),
- LA NIECE, Susan [et al.] - Limoges painted enamels: evidence for specialist copper-smithing workshops. *The British Museum Technical Research Bulletin*. 3 (2009), p. 13-22.
- LA NIECE, Susan; RÖHRS, Stefan and Mc LEOD, Bet - *The Heritage of 'Maitre Alpais': An International and Interdisciplinary Examination of Medieval Limoges Enamel and Associated Objects*. London: British Museum Press, 2010.
- LABORDE, L. de - *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre, 1^{re} partie*. Paris: Musée national du Louvre, 1853.
- LABORDE, L. de - *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre (publicado pela primeira vez em 1852-53 sob o título Notice des émaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre)*. Paris: C. de Mourgues Frères, 1857.
- LACERDA, Aarão de - *Arte Portuguesa I. O Museu de Grão Vasco: (Separata da Águia)*. Coimbra: Edição do Autor, 1917.
- LACERDA, Aarão de - *O Templo das Siglas : a igreja da ermida do Paiva*. Porto: Aarão de Lacerda, 1919.
- LACERDA, Aarão de.- Arte. In Peres, Damião, ed. - *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, 1931. Vol. II, p. 707-708
- LANGHANS, Franz-Paul - *As corporações dos ofícios mecânicos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1946. Vol. 2.
- LARRIBA LEIRA, Mariel.- O tesouro da catedral mindoniense. In - *Rudesindus. A terra e o templo [Catálogo da exposição na Catedral de Mondoñedo, 8-5 a 29-6-2007]*. Mondoñedo (Lugo): [Santiago de Compostela] S.A. de Xestión do Plan Xacobeo [2007], 2007.
- LAVIGNE, A. Germond de - *Itinéraire Général Descriptif, Historique et Artistique de L'Espagne et du Portugal*. Paris: Librairie Hachette et C^a, 1881.
- LEGUINA, E. de - *Esmaltes Españoles: Los frontales de Orense, San Miguel de Excelsis, Silos y Burgos*. Madrid: Imprenta Española, 1909.
- LEMOES, Maximiano de (dir.) - *Enciclopedia Portuguesa Ilustrada*. Porto: Lemos & C^a, [s.d.]. Vol. 4.

- LEVY, Bensabat - *Esmaltes Artísticos (separata)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1915.
- LOPES, Carlos da Silva - A propósito dum esmalte *Ourivesaria portuguesa*. 16, (Out.-Dez) (1951), p. p. 215-219.
- MACKALL, Lawton - *Portugal for Two*. Nova Iorque: Dodd, Mead, 1931.
- MANN, James - Exhibition of Portuguese Art at the Royal Academy. *The Burlington Magazine*. vol. XCVII: 633 (December) (1955),
- MARCADÉ, J. - *Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas. Évêque de Beja, Archevêque d'Evora (1770-1814)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português, 1978.
- MARQUES, A.H.R. de Oliveira; ANDRE, V.; WYATT, S.S. - *Daily Life in Portugal in the Late Middle Ages*. Wisconsin University of Wisconsin Press, 1971. ISBN 9780299055844.
- MARQUES, José - *O testamento de D. Fernando da Guerra*. Braga: [s.n.], 1979. Sep. Bracara Augusta 33.
- MARQUES, José - O Príncipe D. João (II) e a recolha das pratas das igrejas para custear a guerra com Castela. In *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época*. Porto: Universidade do Porto/ Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989. p. 216-219.
- MARQUES, José - *O testamento de D. Lourenço Vicente e as suas capelas na Sé de Braga e na Lourinhã*. Braga 1993.
- MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - L'orfèvrerie et l'émaillerie au XIIIe et XIVe siècles. In Michel, André (edit.), ed. - *Histoire de l'art*. Paris, 1906a.
- MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Emaux limousins à fond vermiculé: XIe et XIIIe siècles*. Paris: E. Leroux, 1906b.
- MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les Émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe, Étude sur Nardon Pénicaud et ses Contemporains*. Paris: A. Picard, 1921.
- MARQUET DE VASSELLOT, J.-J. - *Les crosses limousines du XIII siècle*. Paris: Firmin-Didot, 1941.
- MARQUET DE VASSELLOT, Jean-Joseph - Une suite d'émaux à sujets tirés de l'Énéide. *Bulletin de la Société de l'Art français*. (1912), p. 6-51.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa.- Los esmaltes silenses: problemática sobre su origen. In - *De Limoges a Silos. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio De Santo Domingo De Silos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001. p. 257-277
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa - Reflexiones acerca de la platería española en la segunda mitad del siglo XV. Sobre dos cruces conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y en el Museo del Camino de Astorga (León) *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte (U.A.M.)*. Vol. III (1991), p. p. 21-29.
- MARTÍNEZ FERRANDO, Ernesto - La Cámara Real en el reinado de Jaime II (1291-1327). Relaciones de entradas y salidas de objetos artísticos." *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. XI (1953-1954),
- MASDEU, J. - Un inventari de l'any 1217 de Sant Joan de les Abadesses. *Bulletí del Centre Excursionista de Vich*. IV (1921-1924), p. 141-146.
- MATAS I BLANXART, María Teresa.- Cruz nº 83. In - *De Limoges a Silos. [Cat. Exp. Biblioteca Nacional. Espace Culturel Bbl. Monasterio de Santo Domingo de Silos]*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones El Viso, 2001. p. 292-293
- MATTOS, Armando de - Os esmaltes limosinos do Museu Nacional de Soares dos Reis. *Museu*. nº I (1934), p. 49-63.
- MATTOSO, José (dir.) - *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.
- MAURÍCIO, Rui - *O mecenato de D. Diogo de Sousa Arcebispo de Braga (1505-1532): Urbanismo e arquitectura*. Leiria: Edições Magno, 2000.
- MINISTÉRIO DA CULTURA/ INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS/ INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO CULTURAL - *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de Ourivesaria Medieval. Séculos XII a XV*. Lisboa 2003.
- MIRANDA, Maria Adelaide.- Imagens do sagrado na Iluminura e ourivesaria românicas em Portugal. In Fundação Calouste Gulbenkian, Fundación Pedro Barrié de la Maza (co-autor) ed. - *El arte románico en Galicia y Portugal/ A arte românica em Portugal e Galiza*. [Lisboa]: F.C.G./ D.L., 2001. p. 185-213
- MIROT, Léon - L'Hôtel et les collections du Connétable de Montmorency. *Bibliothèque de l'École des Chartes*. 79 (1918), p. 311-413.
- MOLINIER, Émile - Inventaire du trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII (1295) (suite et fin). *Bibliothèque de l'École des chartes*. ISSN 0373-6237(1888), p. 226-237.

- MORALES, Ambrosio de - *Viaje de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Phelipe II a los Reinos de León e Galicia, y Principado de Asturias. Para reconocer las reliquias de Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Catedrales y Monasterios*. Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana (original de 1572) reimpressão da ed. de 1765 por A. Marín, Madrid, com o título Viage de Ambrosio de Morales, 1977.
- MOREIRA, Álvaro de Brito.- O Monte Padrão no Quadro do Povoamento Medieval Entre Douro e Ave. In Moreira, Alvaro de Brito, ed. - *Santo Tirso 907-2007. S. Rosendo*. Santo Tirso: Câmara Municipal 2007. p. 215-317
- MOREIRA, Francisco de Almeida - *Museu Regional de Grão Vasco: Viseu. Catálogo e Guia sumário*. 2ª ed ed. Porto: Francisco de Almeida Moreira, 1921.
- MOREIRA, Francisco de Almeida - *Museu Regional de Grão-Vasco. Catálogo*. [S.l.] (Viseu): [s.n.] (Tip. Porto Médico), 1935.
- MORUJÃO, Maria do Rosário.- La famille d'Ébrard et le clergé de Coimbra aux XIIIe et XIVe siècles. In - *A Igreja e o Clero Português no Contexto Europeu. Colóquio Internacional*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2005. ISBN 972-8361-21-1. p. 75-91
- MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa - *Testamenta Ecclesiae Portugaliae: 1071-1325*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2010.
- MUSEUM, South Kensington - *Catalogue of the Special Loan Exhibiton of Spanish and Portuguese Ornamental Art*. London: Chapman and Hall, 1881.
- NOGUEIRA, Bernardo de Sá.- O Espaço Eclesiástico em Território Português (1096-1415). In Jorge, Ana Maria C.M. ; Rodrigues, Ana Maria S.A. - *História Religiosa de Portugal*. [S.l.]: Circulo de Leitores, 2000. Vol. I, p. 142-201
- NOTIN, Veronique - *Cuivres d'orfèvres*. Limoges: Musée de l'Evêché/ Musée de l'Email, 1996.
- NOTIN, Veronique - *Valérie et Thomas Becket: de l'influence des princes Plantagenêt dans l'œuvre de Limoges*. Limoges: Musée municipal de l'Evêché/Musée de l'Émail, 1999.
- NOTIN, Veronique - *Les acquisitions du Musée municipal de l'Évêché de Limoges en 2007*. Limoges: 2008.
- NOTIN, Véronique [et. al] - *La rencontre des héros - Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections du Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris et du musée municipal de l'Evêché de Limoges [Cat. exp.]*. Limoges: Musée municipal de l'Evêché, Limoges, 2002.
- NOTIN, Veronique; RAPPÉ, Tammara et KRIJANOVSKAÏA, Marta - *Emaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Petersbourg* Limoges: Musée municipal de l'Evêché, 2004.
- OMAN, Charles - *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*. London: Victoria and Albert Museum, 1968.
- PAGARÁ, A.; SERRÃO, V.; SILVA, N.V. - *Igreja de Vera Cruz de Marmelar*. Câmara Municipal, 2006.
- PALUSTRE, Léon; BARBIER DE MONTAULT, X. - *Orfèvrerie et émaillerie limousines*. Paris: A. Picard, 1886.
- PARADIN, Claude; SALOMON, Bernard - *Quadrins historiques de la Bible / par Claude Paradin ; rev. & augm. d'un grand nombre de figures par Bernard Salomon*. Lion: Jean de Tournes, 1555.
- PEREIRA, Gabriel - *Os esmaltes da Casa Palmela*. 1902.
- PEREIRA, Gabriel - Os esmaltes da Casa Palmela. *Boletim de arquitectura e de archeologia da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes* IX, 4ª série: 9 (1902), p. 14.
- PEREIRA, Gabriel - *Os Esmaltes da Casa Palmela*. Lisboa: Officina Typographica, 1904.
- PEREIRA, Gabriel - *Estudos eborenses*. 2ª edição integral ed. Évora: Edições Nazareth, 1948.
- PERES, Damião.- A Reconquista Cristã. In Peres, Damião ed. - *História de Portugal*. Barcelos: Portucalense Editora, 1928. Vol. I, p. 450-475
- PORTO. CÂMARA MUNICIPAL; PINTO, Joaquim Albino Ferreira - *Cristo na arte : algumas esculturas do século XII ao XIX existentes no Porto: exposição documental e artística* Porto: Edições Maranus, 1955.
- PORTUGAL, Museu de Alberto Sampaio; SANTOS, Manuela de Alcântara e Silva, Nuno Vassallo e - *A colecção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1998.
- PORTUGAL. INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS; MATOS, Maria Antónia Pinto de, co-autor - *Nos confins da Idade Média : Arte Portuguesa Séculos XII-XV*. Lisboa: Instituto Português de Museus 1991.

- PORTUGAL. MINISTÉRIO DA CULTURA. INVENTÁRIO DO PATRIMÓNIO CULTURAL MÓVEL; OREY, Leonor de, ed. lit, - *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Metais - Cruzes Processionais - Séculos XII-XVI*. Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português de Museus/ Inventário do Património Cultural, 2003.
- QUILHÓ, Irene.- Ourivesaria. In Santos, Reynaldo dos, ed. - *Oito Séculos de Arte Portuguesa : História e Espírito*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, [1970]. p. 353-416
- RACZYNSKI, Athanasius. (Comte de) - *Les Arts en Portugal. Lettres Adressées a la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et Accompagnées de Documens*. Paris: Jules Renouard et Cie, Libraires Éditeurs, 1846.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la (D.) - *Viaje de SS. MM. los Reyes de España á Portugal en enero de 1882*. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1883.
- ROBERTSON, Bruce - The South Kensington Museum in context: an alternative history. *Museum and Society* 2 (1) (2004), p. 1-14
- ROBINSON, John Charles (sir.) and MAGNIAC, Hollingworth - *Notice of the principal works of art in the collection of Hollingworth Magniac*. London: Cundal Downes & Co. , 1861.
- RODRIGUES, Ana Maria - Género, consumo sumptuário e mecenato nas monarquias de Aragão e Portugal no século XIV, . *XXX Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social, realizado no ISEG, em Lisboa, a 19 e 20 de Novembro de 2010* [Em (2010), Disponível em WWW:<<http://www.iseg.utl.pt/aphes30/docs/progdocs/ANAMARIARODRIGUES.pdf>>.
- RODRIGUES, Ana Maria S. A. - Moneda, armas y objetos suntuarios: el tesoro de los reyes de Portugal en los primeros dos siglos de su existencia. *Anales de Historia del Arte*. 24 (nº esp. Nov.) (2014), p. 439-460.
- RODRIGUES, Maria Teresa Campos - *Documentos para a História da Arte em Portugal. Posturas Diversas dos séculos XIV a XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.
- RODRIGUES, Paulo Simões - O conde Athanasius Rackzynski e a Historiografia da Arte em Portugal. *Revista de Historia da Arte*. 8 (2011), p. 264-275.
- RÖHRS, S. - *Authentizitätsuntersuchungen an Limousiner Maleremails durch mikro-röntgenfluoreszenzspektrale Materialanalyse*. Berlin: Institut für Chemie 2003.
- RÖHRS, S. et STEGE, H. - Analysing Limoges painted enamels from the 16th to 19th centuries by using a portable micro X-Ray fluorescence spectrometer. *X-Ray Spectrometry*. vol. 33: nº 6 (2004), p. p. 396-401.
- RÖHRS, S.; BIRON, I. et STEGE, H. - About Limoges painted enamels - Chronological evolution of the glass chemical composition. In Al], Koen Janssens [et,ed. - *Annales du 17e Congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*. Antwerp, 2006. p. 500-509
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso.- Cálice e patena, nº 44. In - *Nos confins da Idade Média: Arte Portuguesa, séculos XII-XV. [cat. exposição]*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1992. p. 132-133
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso - Joaquim de Vasconcelos e a Valorização das Artes Industriais. *Actas do Colóquio "Rodrigues de Freitas: a obra e os contextos", Porto. C.L.C./F.L.U.P.* (1996), p. p. 229-238.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso.- A ourivesaria no tempo de D. Afonso Henriques: proposta de uma revisão. In - *No tempo de D. Afonso Henriques. Colóquio. 22-23 Junho 2010*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio 2010.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso.- Art and devotion objects as prophylactic uses elements: the treasure of Vera Cruz de Marmelar. In - *The Military Orders: Culture and Conflict. 6th International Conference* London: London Centre for the Study of the Crusades, the Military Religious Orders and the Latin East 2013.
- ROSAS, Lucia Maria Cardoso; PEREIRA, Maria Conceição Meireles - Arte e nacionalidade : uma proposta de Yriarte a propósito da Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola de 1882 *Revista da Faculdade de Letras : História*. II série, vol. 8 (1991), p. 327-340.
- ROSS, M. CH - Le devant d'autel émaillée d'Orense. *Gazette des Beaux-Arts*. LXXVII: nº 872 (1933), p. p. 272-278.
- ROSS, M. CH - Un Esmalte Galego en New York. *Nós, Pubricacións Galegas*. VI: nº 121 (1934), p. p. 4-6.
- ROSS, M. CH - Esmaltes catalanes de los siglos XII-XIII. *Archivo Español de Arte*. XIV: nº 44 (1940-1941), p. p. 4-6.
- ROSWAG, A. - *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: Itinéraire artistique*. Madrid/Paris/Stuttgart: J. Laurent et C.ie., 1879.

- Rudesindus. A terra e o templo [Cat. exp. Catedral de Mondoñedo, 8-5 a 29-6-2007].* - Mondoñedo (Lugo): [Santiago de Compostela] S.A. de Xestión do Plan Xacobeo 2007.
- RUPIN, Ernest - *Coffret en cuivre doré et émaillé. XIIIe siècle. Eglise de Saint-Viance (Corrèze).* Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze (Brive), 1881.
- RUPIN, Ernest - *L'Oeuvre de Limoges.* Paris: A. Picard, 1890.
- RYDBECK, M THORDEMAN, M. e KALLSTRÖM, Q. - *Statens Historiska Museum. Reliker och reliquiarier Fran Svenska Kyrkor, Utställningskatalog* Estocolmo: Het Museum, 1951.
- SAGASTIBELZA BERAZA, Manuel - *Ricardo Corazón de León y el Retablo de Aralar. recordando a Berenguela de Navarra, Reina de Inglaterra y Señora de Le Mans.* 2011.
- SAGASTIBELZA BERAZA, Manuel - *Ricardo Corazón de León y el Retablo de Aralar. El retablo de San Miguel de Aralar y sus Anteriores Estados.* 2014.
- SANTOS, Ana Paula Figueira ; SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331. *Revista Portuguesa de História.* XXXII (1997-1998), p. 96-146.
- SANTOS, Ana Paula Figueira e Saraiva, Anísio Miguel de Sousa - Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331. *Revista Portuguesa de História.* XXXII (1997-1998a), p. 96-146.
- SANTOS, Manuela de Alcântara - Esmaltes - Um olhar sobre algumas peças de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio. Comunicação apresentada na cerimónia de inauguração do instituto Gemológico Português, Lisboa, Centro Cultural de Belém (31-01-2009). (Texto policopiado)
- SANTOS, Paula M. Mesquita Leite - Coleções Monásticas de Pintura no Museu Soares dos Reis *O Tripeiro* 7ª série, ano XVI, nº 3, p. 86-91; nº 4-5, p. 122-131; nº 6-7, p. 192-198; nº 9-10, p. 185-295; nº 11-12, p. 342-350; ano XVII, nº 1, p. 12-21; nº 3, p. 81-89; nº 4, p. 114-120 (1997-1998b),
- SANTOS, Reynaldo dos - *Oito Séculos de Arte Portuguesa : História e Espírito* Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970.
- SANTOS, Reynaldo; QUILHÓ, Maria Irene - *Os primeiros punções de Lisboa.* Lisboa: [S.n.], 1953.
- SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa - Viseu – do governo condal ao reinado de D. Afonso Henriques (1096-1185). A renovação de um perfil urbano. (2010), Disponível em [WWW:<http://www.academia.edu/367271/Viseu - do governo condal ao reinado de D. Afonso Henriques 1096-1185 . A renovacao de um perfil urbano>](http://www.academia.edu/367271/Viseu_-_do_governo_condal_ao_reinado_de_D._Afonso_Henriques_1096-1185_.A_renovacao_de_um_perfil_urbano).
- SEGURADO, Jorge - *Descida da Cruz : esmalte pintado por Léonard Limosin.* Lisboa: J.S., 1970.
- SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário - *Retábulo da Natividade.* Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2004.
- SILVA, Nuno Vassallo e - O Regimento dos Ourives do Ouro de Lisboa de 1512 *Olisipo: boletim do Grupo Amigos de Lisboa.* S. 2, nº 1 (1994), p. 43-52.
- SILVA, Nuno Vassallo e.- Esmaltes. In - *Uma Família de Colecionadores. Poder e Cultura/ Antiga Coleção Palmela.* Lisboa: Instituto Português de Museus/ Casa Museu Anastácio Gonçalves, 2001. p. p. 172-174
- SNAPE, Robert - Objects of utility: cultural responses to industrial collections in municipal museums 1845-1914. *Museum and Society.* 8(1) (2010), p. 18-36.
- SOALHEIRO, João.- Arqueta-relicário 191, Arqueta-relicário 192. In Azevedo, Carlos A. e SOALHEIRO, João [coord.],ed. - *Cristo Fonte de Esperança. Exposição do grande Jubileu do Ano 2000. 17 de Junho a 17 de Setembro. [cat. exposição].* Porto: Diocese do Porto, 2000. p. 296-297
- SOBRAL, Luís de Moura - *Pintura estrangeira dos séculos XVI, XVII e XVIII da Coleção Nogueira da Silva.* Braga: Museu Nogueira da Silva/ Universidade do Minho, 1995.
- SOUZA, Ana Cristina Correia de - *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... : Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)* Porto, 2010.
- SOUZA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa.* Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1947.
- SOUZA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa.* Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1948a.
- SOUZA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa. II, 2ª parte.* Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1946.
- SOUZA, Antonio Caetano de - *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa.* Nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado ed. Coimbra: Atlântida - Livraria Editora, Lda, 1948b.

- SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e - *Ourivesaria e Paramentaria da Misericordia do Porto*. Porto: Santa Casa da Misericórdia, 1998.
- SOUTH KENSINGTON, Museum - *Catalogue of the special loan exhibition of enamels on metal held at the South Kensington Museum in 1874*. London: Chiswick Press, 1875.
- SOUTH KENSINGTON MUSEUM, Robinson, J.C. - *Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediæval, Renaissance, and more recent periods, on loan at the South Kensington museum, June 1862*. Printed by George E. Eyre and William Spottiswoode, printers to the Queen's most excellent Majesty. For Her Majesty's Stationery Office, 1863.
- STERN, H. - Au Sujet des Images des Mois dans l'Art Musulman. *Ars Orientalis*. Vol. 2, (1957) (1957), p. p. 493-495
- STOHLMAN, Frederick - *Gli smalti del Museo Sacro Vaticano*. Città del Vaticano: Biblioteca apostolica Vaticana 1939.
- STOHLMAN, W. Frederick - The Star Group of Champlevé Enamels and Its Connections. *The Art Bulletin*. Vol. 32: No. 4 (Dec., 1950) (1950), p. p. 327-330
- SUBIAS GALTER, Juan - El retablo de plata de la Seo de Gerona *Inst. Estud. Gerund*. VIII (1953), p. 218-228.
- TABURET-DELAHAYE, Elisabeth - Un Christ de l'abbaye de Grandmont, ouvre de Limoges du XIII siècle. Don des Amis du Louvre. *La Revue du Louvre et des musées de France*. Nº 3 (2000), p. p. 16-18.
- TABURET-DELAHAYE, Élisabeth.- Naissance et évolution de l'Oeuvre de Limoges. In - *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*. Paris/ Nova Iorque: Reunion des Musées Nationaux/ The Metropolitan Museum, 1995a. p. 33-39
- TABURET-DELAHAYE, Elisabeth et BOEHM, Barbara Drake, ed.- *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age [Cat. de exposição]*. Paris/ Nova Iorque: Réunion des musées nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995b. ISBN 2-7118-3305-4.
- TABURET, Elisabeth [et al.] - *L'oeuvre de Limoges : emaux limousins du Moyen Age: Paris, Musée du Louvre, 23 Outubro 1995-22 Janeiro 1996, New York, Metropolitan Museum of Art, 4 Março- 16 Junho 1996*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1995. ISBN 2711833054 9782711833054.
- TEIXEIRA, José Monterroso - *D. Fernando II: rei-artista, artista-rei*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1986.
- TESFAYE, Gigar - Reconnaissance de Trois Eglises Antérieures a 1314. *Journal of Ethiopian Studies*. ISSN 03042243. 12: 2 (1974), p. 57-75.
- TEXIER, J.R.A. - *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chrétiennes*. Paris: J-P- Migne Editeur, 1858.
- TÉXIER, Jacques Remy Antoine (Abbé) - *Essai historique et descriptif sur les émailleurs et les argentiers de Limoges*. Poitiers: Saurin, 1843.
- THOBY, Paul - *Les croix limousines de la fin du XII siècle au début du XIII siècle*. Paris: A. et J. Picard, 1953.
- TODERI, G; TODERI, F. Vannel - *Plachette secolì XV-XVIII nel Museo Nazionale del Bargello*. Florence: Studio per Edizioni Scelte 1996.
- TORRITI, Paolo.- Busto reliquiario di sant'Orsola. In - *Sacra Mirabilia. Tesori da Castiglion Fiorentino [Cat. exp.]*. Roma: Museo nazionale di Castel Sant'Angelo/ Edifir, 2010. p. 25-32
- TRICARD, Jean [et al.] - *Le Limousin, pays et identités : enquêtes d'histoire, de l'Antiquité au XXIe siècle*. Limoges: Pulim, 2006. ISBN 2842874102 9782842874100.
- Un Christ roi en émail du début du XIII^e siècle au musée national du Moyen Âge*. - Paris: 2001.
- USHER, Phillip John.- The Aeneid in the 1530s: Reading with the Limoges Enamels. In - *Virgilian Identities in the French Renaissance*. 2012. p. 162-187
- VALENTE, Paulo.- Cruz Processional. Arte Sacra do Concelho de Portel. In Borges, Artur Goulart de Melo, ed. - *Arte Sacra no Concelho de Portel. Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2010. p. 60-61
- VASCONCELOS, Joaquim - Albrecht Dürer e a sua influência na Península. *Archeologia Artística*. IV (1877),
- VASCONCELOS, Joaquim de - A Primeira Exposição do Centro Artísitico Portuense. *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*. 7, (Dez.) (1881), p. 402-403.
- VASCONCELOS, Joaquim de - *O Cofre de São Pantaleão*. 1882a.
- VASCONCELOS, Joaquim de - A Officina e a Aprendizagem no Século XVI em Portugal. *Revista da Sociedade de Instrução do Porto*. 4, 2º ano (1882b), p. 173-188.
- VASCONCELOS, Joaquim de - *Arte Religiosa em Portugal*. Porto: Emílio Biel e Cª Editores, 1914-1915.

- VASCONCELOS, Joaquim de - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa, Sacra e Profana*. [S.l.]: [s.n.], [1882].
- VASSALLO E SILVA, Nuno - *Ourivesaria Portuguesa de Aparato. Séculos XV e XVI/ Portuguese Cerimonial Silver 15th and 16th century*
Lisboa: Scribe, 2012.
- VASSALLO E SILVA, Nuno.- A Igreja como Tesouro. As Sagradas Relíquias. In Pereira, Paulo (Dir.),ed. - *Historia da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates, 1995a. Vol. 1, p. 457-471
- VASSALLO E SILVA, Nuno.- A Ourivesaria como "micro-arquitectura". In Pereira, Paulo (Dir.),ed. - *Historia da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas & Debates, 1995b. Vol. 2, p. 90-97
- VELOSO, Maria Teresa Nobre - D. Maurício, monge de Cluny, bispo de Coimbra, peregrino na Terra Santa. In - *Sep. de Estudos em homenagem ao Professor Doutor José Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. p. 125-135
- VENTURA, Leontina - O Elemento Franco na Coimbra do Século XII: a Família dos Rabaldes. *Revista Portuguesa de História*. XXXVI: 1 (2002-2003), p. 89-114.
- VERDIER, Philippe - *The Walters Art Gallery. Catalogue of the painted enamels of the Renaissance*. Baltimore: The Trustees of the Walters art Gallery, 1967.
- VERDIER, Philippe - Les émaux peints de Limoges au musée des Beaux -Arts. *Bulletin des musées et monuments lyonnais*. vol. 2 (1987), p. p. 3-13.
- VILJOEN, Madeleine - *Paper Value: Marcantonio Raimondi's "Medaglie Contraffatte"*. Michigan: University of Michigan Press for the American Academy in Rome, 2003.
- VILLA-AMIL Y CASTRO, J. - Frontales, Arcas y otros objetos sagrados de bronce en las iglesias de Galicia. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*. II 24 (1902), p. 12-13.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa - *Artes industriais e indústrias portuguesas: Ourivesaria, quinquilharia e bijutaria*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1914.
- XAVIER, Hugo - O "Museu de Antiguidades" da Ajuda: Numismática e ourivesaria das Coleções Reais ao Tempo de D. Luís. *Revista de Historia da Arte - Instituto de Historia de Arte. Universidade Nova de Lisboa*. nº 8 (2011), p. 71-87.
- YARZA LUACES, Joaquín.- Broche tetralobulado. In - *De Limoges a Silos [Cat. Exp.]*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones El Viso, 2001a. p. 54-55
- YARZA LUACES, Joaquín.- Relicario de San Francisco de Asís. In - *[Cat. Exp.]*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. Ediciones El Viso, 2001b. p. 334-336
- YRIARTE, Charles - L'Art en Portugal. Exposition Retrospective de Lisbonne. *Gazette des Beaux Arts*. XXV. 2nd Période (1882a), p. 445-461.
- YRIARTE, Charles - L'Art en Portugal. Exposition Rétrospective de Lisbonne. *Gazette des Beaux Arts*. XXVI. 2nd Période (1882b), p. 26-36.